MUSEO

HERO Y LEANDRO

INTRODUCCIÓN, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE
JOSÉ GUILLERMO MONTES CALA

PRÓLOGO DE
CARLOS GARCÍA GUAL



EDITORIAL GREDOS

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS 0

ASESORES:
Sección griega: CARLOS GARCÍA GUAL.
Sección latina: JOSÉ JAVIER ISO y JOSÉ LUIS MORALEJO.

Según las normas de la B. C. G., la traducción de este volumen ha sido revisada por CARLOS GARCÍA GUAL.

Edición no venal.

Depósito Legal: M. 35487-1994.

ISBN 84-249-1667-0

Impreso en España. Printed in Spain.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1994. — 6706.

NOTA EDITORIAL

Este pequeño volumen no venal, precioso por su contenido, se publica especialmente como obsequio de la Editorial a los subscriptores de la Biblioteca Clásica Gredos, con motivo de la aparición del número 200 de la Colección.

Han transcurrido 17 años desde que en junio de 1977 se hizo la presentación de los cuatro primeros títulos de la misma. En aquella ocasión Dámaso Alonso, en sus palabras de presentación, dijo: «la nueva idea de la Editorial Gredos es una buena dicha para todos los lectores de la lengua castellana». Así lo pensamos también nosotros entonces y seguimos pensándolo ahora. Es parte del patrimonio de la cultura española poseer una Biblioteca que recoge en su totalidad la obra completa llegada a nosotros de los autores griegos y latinos, incluidos los fragmentos.

Rebasada ya la mitad de nuestra empresa, pensamos que los impacientes estimarán que hemos ido despacio, aunque los 200 títulos a que hemos llegado, agrupados constituyen casi un tesoro bibliográfico.

Nos ha cabido la suerte y hemos tenido el acierto de aprovechar la circunstancia, nunca dada hasta ahora y difícilmente repetible, de asistir a una floración de especialistas

y cultivadores de las lenguas griega y latina. A ellos debemos agradecer que esto haya sido posible. Pensándolo seriamente habría sido imperdonable no aprovechar tan afortunada circunstancia.

EDITORIAL GREDOS
Madrid, noviembre de 1994

PRÓLOGO

«HERO Y LEANDRO» DE MUSEO
SOBRE SU INFLUJO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

Se cumplen ahora quinientos años de la primera edición impresa del texto griego de *Hero y Leandro*. O, mejor dicho, de las dos primeras, pues en muy breve plazo de tiempo surgieron dos: la que llevó a cabo en Florencia Juan Láscaris, en los talleres de Lorenzo Francisco de Alopa, y la cuidada por el famoso Aldo Manucio, en sus prensas de Venecia, que se presentaba acompañada de una traducción latina, hecha por Marco Musuro. Es difícil precisar si ambas se publicaron el mismo año de 1494, o si la florentina es de ese año y la veneciana del siguiente. No importa mucho, por otro lado, y el título de *editio princeps* puede convenir a una y otra.

Para nosotros es también interesante recordar que el de Museo fue el primer texto griego que salió de una imprenta española. Fue en la edición realizada en Alcalá de Henares por el cretense Demetrio Ducas, que apareció en 1514 con muy bella tipografía. Sólo el texto griego, sin traducción ni notas. Tal vez como un breve ensayo editorial previo a la

amplia utilización de caracteres griegos en la programada edición de la *Biblia poliglota* complutense.

Desde esas ediciones primeras hasta nuestros días van cinco siglos en los que el poema de Museo se ha reimpreso numerosas veces en toda Europa —como apunta muy documentadamente J. G. Montes Cala en su introducción— y han sido muchos los ecos del epilio en nuestra literatura, muy bien señalados por M. Menéndez Pelayo y Francisca Moya del Baño (en su estudio sobre *El tema de Hero y Leandro en la Literatura española*, Murcia, 1966). No sólo el poema, sino el tema poético de Hero y Leandro han tenido extraordinaria fortuna en la tradición hispánica, sobre todo en nuestro Siglo de Oro. El poema de Museo se ha traducido varias veces. Esta que presentamos es la sexta versión, creo, en esa serie que se inicia con la muy libre y amplificada de Juan Boscán, que se editó tras su muerte en Barcelona en 1543.

Y bien pudo haber habido alguna más. Así escribía, al finalizar su prólogo a su traducción de *Dafnis y Cloe*, D. Juan Valera:

> Grecia también nos dio el ejemplo de esto (del idilio novelesco en versos), al ir a expirar su gran literatua. En el siglo v, o después (porque, así como nada se sabe de quien fue Longo, nada se sabe tampoco de este otro autor, ni del tiempo en que vivió), hubo un cierto Museo, a quien llaman *el gramático o el escolástico*, para distinguirlo del antiquísimo Museo mitológico, hijo de Eumolpo y discípulo de Orfeo, el cual Museo más reciente compuso la novela en verso de *Hero y Leandro*, que es un idilio por el estilo de los que ahora se usan, un dechado de sencillez y gracia, un *pequeño poema* precioso.
>
> Ganas se le han pasado al traductor de *Dafnis y Cloe* de traducirle también y de incluirle en este mismo volumen; pero, como no está seguro de que el público guste de lo primero, deja para más

adelante, si el público no le desdeña y le anima, el ofrecerle lo segundo.

No sabemos si el público no animó suficientemente al escritor, o si éste lo consideró así, o si bien descubrió que ya existían un par de versiones castellanas de Museo, o si, examinando el poema de nuevo, no lo encontró tan sencillo; pero el caso es que nuestro sutil novelista no publicó su versión de *Hero y Leandro*. Nos queda sólo, en esas líneas escritas hacia 1890, el testimonio de su aprecio por él, «un *pequeño poema* precioso», según sus palabras. (La explícita alusión a los *Pequeños poemas* de Campoamor y al *Idilio* de Núñez de Arce, y algo antes a *Herrmann y Dorotea* de Goethe y *Evangelina* de Longfellow, indica a qué género poético de su época pensaba el traductor de Longo que podía ajustarse el epilio de Museo.)

La primera traducción castellana, la de Juan Boscán, es notablemente libre en su estilo y amplía muy notoriamente el texto, inspirándose no sólo en el original griego, sino también en la *Favola di Leandro e Ero* de Bernardo Tasso (Venecia, 1537). El poema de Museo tiene 360 hexámetros, el de Boscán nada menos que 2.793 endecasílabos.

Basta citar unos cuantos versos del comienzo para indicar cómo se distancia en su tono y estilo del original griego, para aproximarse a la lírica de su tiempo:

Canta con boz süave y dolorosa,
¡o Musa!, los amores lastimeros,
que'n süave dolor fueron criados.
Canta también la triste mar en medio,
y a Sesto, d'una parte, y d'ötra, Abydo,
y Amor acá y allá, yendo y viniendo;
y aquella diligente lumbrezilla,

testigo fiel y dulce mensajera
de dos fieles y dulces amadores...

Algunos años antes de que Boscán romancease la leyenda a partir del epilio de Museo, su amigo Garcilaso había compuesto un gran soneto sobre el episodio amoroso de trágico final. Es el soneto que comienza: «Pasando el mar Leandro el animoso» (el XXIX de sus sonetos), que tendría muchos ecos en nuestras letras y será glosado espléndidamente por Francisco de Aldana. Es Garcilaso quien introduce el tema en la poesía renacentista española, si bien no parece tomarlo del poema de Museo, sino de una alusión de Marcial, y de Ovidio acaso. Glosa Aldana el soneto dedicando una octava real a cada verso con singular maestría: es la escena única del mar embravecido que apaga los ruegos y la vida del apasionado nadador, que se despliega en catorce octavas que concluyen en un verso de Garcilaso cada una, excelente homenaje al gran poeta.

Cierto que el tema de los amantes de Sesto y Abido ya estaba en la Literatura Española mucho antes del Renacimiento, por influencia de dos famosas cartas, la XVIII y XIX, de las *Heroidas* de Ovidio[1]. Alfonso X el Sabio, que tradujo algunas de las epístolas de las *Heroidas*, resumió la leyenda de Hero y Leandro en un pasaje de su *General Estoria* (según muestran muy precisa y claramente Pilar Saquero y Tomás González Rolán en su introducción al *Bursario* de Juan Rodríguez del Padrón, Madrid, 1984, págs. 22 y ss.). Fue, ya en el siglo xv, Juan Rodríguez del Padrón quien en su *Bursario* tradujo al castellano, acompañándolas de algún breve comentario, las dos epístolas ovidianas: la de

[1] Véase, por ejemplo, la reciente traducción de Ovidio, *Cartas de heroínas*, con introducción y notas, de Ana Pérez Vega, Madrid, B.C.G. 1994, págs.160-78.

Leandro a Hero y la de Hero a Leandro. (Véase la cuidada edición recién citada, págs. 183 y ss.)

Comparar los poemas ovidianos con el de Museo no es tarea para un prólogo como éste, pero resulta un curioso contraste el de las dos cartas paralelas compuestas con delicada retórica y el epilio poético de tono novelesco y final trágico, compuesto por un poeta tardío y erudito como es Museo.

Volviendo a la traducción de Boscán, hay que reconocerle el mérito de haber presentado en castellano, en endecasílabos de rima libre y de suelta factura, el relato de Museo, aunque sin ceñirse a una versión literal y mediante una *amplificatio* muy notoria, que incluye el añadido de episodios ajenos a la trama central. (Así, de 1112 a 1913, es decir en ochocientos versos, se cuenta la historia de Orfeo y de Proteo, que procede de Virgilio, *Geórgicas* IV 387-528.) Aunque alejado del estilo enrevesado del poeta helenístico, Boscán logra muchos pasajes de buen ritmo y claro colorido poético, sin perder el hilo de la trama; pero con muy atractiva originalidad en sus epítetos, en sus imágenes y en su lirismo.

Más fieles al texto griego son las dos versiones castellanas en verso —en endecasílabos libres— de José Antonio Conde (Madrid, 1797) y Miguel Jiménez Aquino (Cádiz, 1922). Ambas están recogidas y comentadas sucintamente en el libro de F. Moya ya citado. Van al final del apéndice, que recoge a modo de curiosa antología toda una serie de poemas y una comedia (la de Mira de Amescua, *Comedia de Hero y Leandro)* que testimonian la larga estela de ecos y reflejos dejados por el tema en nuestra literatura. Además de un romance anónimo judeo-español, figuran obras de Garcilaso, Gutierre de Cetina, Francisco Sáa de Miranda, Juan de Coloma, un romance anónimo y un soneto de autor desco-

nocido, Diego Ramírez Pagán, Hernando de Acuña, Fernando de Herrera, Diego de Mendoza, Juan de Arjona, Valdés y Meléndez, Doña Hipólita de Narváez, Lope de Vega, Diego de Mexía, Salas Barbadillo, López de Zárate, Góngora, Bocángel, Medrano y Barrionuevo, Quevedo, Trillo y Figueroa, Manuel Salinas, Valmaseda, Ignacio de Luzán, Nicolás Fernández de Moratín, José Antonio Conde y Jiménez de Aquino. Los dos traductores cierran así una larga y significativa lista —en la que aún se podría añadir algún nombre más, como los de Francisco de Aldana y Juan de Arquijo, por ejemplo, y algunos romances[2].

No ha recogido en su apéndice F. Moya el texto de Boscán (que puede ahora leerse cómodamente en la reciente edición de Carlos Clavería, *Juan Boscán, Obras*, Barcelona, PPU, 1991, págs. 417-491) ni el poema de Aldana (cuya edición más reciente está en *Francisco de Aldana. Poesía*, edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Planeta, 1994, págs. 49-52). Pero su libro *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, siguiendo un rastro bien señalado por D. Marcelino Menéndez Pelayo, muestra la larga influencia ejercida por la leyenda y el epilio de Museo.

De esa larga ristra de nombres ilustres conviene tal vez destacar algunos. Muy dignos de recuerdo son, como más originales, los poemas burlescos que Góngora y Quevedo

---

[2] En el libro de M. Cruz de Castro, *Romances de la Antigüedad Clásica* (Madrid, Ediciones Clásicas, 1993) hay recogidos tres, además de un conocido romance judeo-español. Son los que comienzan: «El cielo estaba nublado, / la luna su luz perdía, / los vientos eran tan recios / que el mar espanto ponía...» *(Romance de Leandro y Hero, y cómo murió)*; «Por el brazo de Helesponto / Leandro va navegando; / sale del puerto de Abido / hacia Sesto caminando...» *(Romance de Leandro)*; y «Aguardando estaba Hero / al amante que solía, / con tristeza y gran cuidado / de ver cuán tarde venía» *(Romance de Hero)*. Cf. o. c., págs. 51-57.

hicieron sobre el trágico idilio y la muerte de los amantes. Ambos volvieron repetidamente sobre el tema. Frente a tantos poemas serios y de una lírica melodramática, suenan chistosas las parodias burlescas de nuestros dos grandes escritores barrocos.

Góngora escribió esos dos romances burlescos que comienzan:

Aunque entiendo poco griego
en mis gregüescos he hallado
ciertos versos de Museo,
ni muy duros ni muy blandos.
De dos amantes la historia
contiene, tan pobres ambos
que ella para una linterna
y él no tuvo para un barco...

y:

Arrojóse un mancebito
al charco de los atunes,
como si fuera el estrecho
poco más de medio azumbre.
Ya se va dejando atrás
las pedorreras azules
con que enamoró en Abido
mil mozuelas agridulces...

En Quevedo encontramos un soneto de tono serio (titulado «Describe a Leandro fluctuante en el mar») y dos poemas burlescos (F. Moya recoge uno más, que parece variante del último).

El «Romance de Hero y Leandro» es, como el «Hero y Leandro en paños menores», un romance cómico, y empieza:

Esforzóse pobre luz
a contrahacer el Norte,
a ser piloto el deseo,
a ser farol una torre.
Atrevióse a ser aurora
una boca a medianoche,
a ser bajel un amante,
y dos ojos a ser soles.
Embarcó todas sus llamas
el Amor en este joven
y caravana de fuego
navegó reinos salobres...

Si aquí predomina el conceptismo, en la descripción de la misma estampa ya tratada por Garcilaso en su soneto y por Quevedo en otro, la chanza burlesca domina en el poema titulado «Hero y Leandro en paños menores». Citaré algunos versos más, para que se vea mejor el tono de farsa y parodia extrema:

Señor don Leandro,
vaya en hora mala
que no puede en buena
quien tan mal se trata.
¿Qué imagina cuando
de bajel se zarpa,
hecho por la Hero
aprendiz de rana?
¿Pescado se vuelve
el hijo de cabra
para quien mondongo
quiere más que escamas?
Ya no hará en sorberse

el mar mucha hazaña,
un amante huevo
pasado por agua.
Bracear y a ello
por ver la muchacha
una perla toda,
que a menudo ensartan.
Moza de una venta
que la Torre llaman
navegantes cuervos
porque en ella paran...

Es muy curioso que tanto Góngora como Quevedo coincidieran en darnos sus caricaturas del idilio, desmitificando el episodio con sus brochazos de farsa. Contrastan con el tono general con que los autores del Siglo de Oro evocaron la trágica historia de los amantes. Un tono que reaparece en autores posteriores, como los ilustrados Luzán y Nicolás Fernández de Moratín, que le dedicaron sendos poemas, excelentes ambos.

También de sus dos poemas podemos citar, muy brevemente, los comienzos. Ignacio de Luzán compuso en cuartetas un buen relato titulado: «Leandro y Hero, idilio anacreóntico», que empieza así:

Musa, tú que conoces
los yerros, los delirios,
los bienes y los males
de los amantes finos,
díme ¿quién fue Leandro?,
¿qué dios o qué maligno
astro en las fieras ondas
cortó a su vida el hilo?

Y Nicolás Fernández de Moratín un soneto de clásico corte que se inicia:

Del más constante amor nave y pirata
faluca ardiente, y bergantín amante,
intrépido, amoroso y arrogante,
boga Leandro en piélagos de plata...

Pero no debemos prolongar más este prólogo, en el que sólo hemos querido destacar algunos hitos de esa tradición hispánica del tema y del poema de Museo. Los comentarios críticos que Francisca Moya, en su ya citado estudio, y José Guillermo Montes Cala, en su introducción, ofrecen cuidadosa y doctamente permiten tener una buena idea de la larga estela de imitaciones y ecos de la misma en nuestra literatura. Sería interesante proseguir la indagación viendo si en nuestro romanticismo hay más reflejos de un episodio tan patético y romántico —como los hay en otras literaturas europeas, no sólo en la lírica y la dramaturgia (Grillparzer, por ejemplo), sino también en algunas óperas—, pero no dispongo de datos sobre esas posibles huellas.

Acabaré por citar, ya en nuestros años, un curioso poema de Luis Antonio de Villena: «Epitalamio de Hero y Leandro» (en su libro *La muerte únicamente*, Madrid, Visor, 1981, págs. 75-6), que califico de «curioso» porque no evoca el final de los amantes, sino su primer encuentro a solas. Respecto a otros relatos, tengo casualmente encima de la mesa la reciente versión española de la novela del serbio Miorad Pavić, *La cara interna del viento o la novela de Hero y Leandro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993. (Cuenta dos historias distintas de final trágico, en las que resuena el motivo erótico del epilio antiguo.)

Finalmente quiero indicar, muy brevemente, cómo la versión realizada por José Guillermo Montes Cala me parece ejemplar, por su precisión y fidelidad al texto, sus notas y su cuidada y amplia introducción, muy en consonancia con sus espléndidos conocimientos de la poesía helenística y del género aquí utilizado.

CARLOS GARCÍA GUAL

INTRODUCCIÓN

El poeta

De la vida de Museo nada sabemos. Quizá hasta el propio nombre no sea más que un seudónimo[1] con el que nuestro poeta quería evocar al mítico cantor de Eleusis, discípulo de Orfeo. Nuestra única información segura es el título de «gramático»[2] en algunos manuscritos conservados del poema. Ciertamente, y en consonancia con tal atribución, Museo demuestra ser un *poeta doctus* en el sentido helenístico del término, es decir, un poeta que conoce a la perfección la lengua poética del género en que escribe y depura con sabia maestría y elegancia los más diversos registros de la dicción épica.

Lo único que puede darse por seguro de nuestro enigmático poeta es su adscripción a la escuela del prolífico

---

[1] Así TH. GELZER, pág. 318 (de su edición). No obstante, K. KOST, pág. 16 (de su edición), no guarda reserva alguna acerca de la autenticidad del nombre.

[2] Una atribución, por cierto, muy común entre poetas tardíos, sobre todo entre los poetas egipcios de los siglos IV y V d. C., cf. A. CAMERON, «Wandering Poets: A Literary Movement in Byzantine Egypt», *Historia* 14 (1965), 491-497.

Nono de Panópolis, a quien profusamente imita y en no pocos casos con gran fidelidad[3]. Esta faceta de poeta «noniano» ayuda a fijar un *terminus post quem* para la composición de *Hero y Leandro* y, consecuentemente, para la cronología de nuestro poeta[4]. Las *Dionisíacas* pudieron ser compuestas, según F. Vian[5], entre los años 450 y 470, mientras que la *Paráfrasis del Evangelio según San Juan* podría fecharse, sobre la base de argumentos teológicos, en los años inmediatamente posteriores al concilio de Éfeso, es decir, después del año 431. Asimismo, Museo ha imitado en algún pasaje la *Paráfrasis de los Psalmos* del Pseudo Apolinar, fechable también por criterios teológicos en torno a los años 460-470[6]. Así pues, con las lógicas reservas que para con estos datos puedan tenerse, podemos fijar el *terminus post quem* en, como muy temprano, el último tercio del siglo v d. C. Por otra parte, ya en el siglo vi d. C. encontramos reminiscencias de *Hero y Leandro* en poetas como Juan de Gaza, Paulo Silenciario o Agatías, con lo que podría fijarse el *terminus ante quem* en tiempos del emperador Justiniano (527-565). Es posible que nuestro poeta ocupe dentro de la escuela de Nono una posición intermedia entre el maestro y Coluto[7], poeta este último que según la *Suda* vivió en tiempos del emperador Anastasio I (491-518). Los paralelos entre ambos poetas son ciertos: en tres pasajes de *El rapto de Helena* (vv. 254 ss.; 293 ss.; y 303 ss.) Coluto compone, en el plano de la expresión verbal, un tupido mo-

---

[3] Cf. L. Schwabe, *De Musaeo Nonni imitatore*, Tubinga, 1876.

[4] Sobre este particular, cf. M. Minniti Colonna, «De Musaeo», *Vichiana* n. s. 5 (1976), 62-86.

[5] Cf. *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques,* París, 1976, tomo I, pág. XVII.

[6] Cf. Th. Gelzer, pág. 299.

[7] Cf. K. Kost, pág. 16.

saico a base de reunir versos diseminados de Museo. Esta atomización del texto de Museo en Coluto, fácilmente verificable, parece responder a una consciente y no infrecuente técnica de imitación entre poetas tardíos. Ello nos llevaría, en el terreno de la cronología relativa, a proponer la prioridad del texto de Museo, aun cuando ambos poetas fueran, como parece presumible, contemporáneos.

A falta de otras noticias más precisas, solamente pueden hacerse especulaciones sobre otros aspectos de su vida. Así, por ejemplo, sobre el hecho de que nuestro poeta sea aquel Museo a quien Procopio de Gaza destinara dos cartas (CXLVII y CLXV de la ed. Garzya-Loenertz). Tampoco tenemos constancia alguna, contra la opinión de Gelzer[8], de que fuera cristiano y además neoplatónico. Museo, ciertamente, conoce y a veces imita a autores cristianos: por ejemplo, pueden detectarse en el poema, como ya se ha mencionado, algunos ecos de la *Paráfrasis* de Nono; pero incluso un devoto admirador de su maestro ha podido leer otros trabajos suyos además de las *Dionisíacas* y ello no empece que pudiera seguir siendo un escritor pagano. Lo que en cualquier caso sería de señalar es el hecho de que Museo conciba y escriba una obra de clara inspiración pagana.

El tema de «Hero y Leandro» en la literatura precedente. La cuestión de las fuentes

Son las *Heroidas* XVIII y XIX de Ovidio el primer testimonio literario que tenemos de tratamiento *in extenso* de nuestra historia. No obstante, no parece que las concomitancias que puedan apreciarse entre estas dos cartas de amor

[8] Cf. págs. 299 ss. Para su interpretación alegórica del poema, cf. págs. 316-322.

ovidianas y el texto de Museo se deban a una imitación directa: se trata más bien de los paralelos normales e ineludibles entre poetas que escriben dentro de un género como el de la poesía erótica, altamente convencional y estereotipado[9]. Esta no dependencia directa ha hecho pensar desde siempre a los críticos más contumaces en una hipotética fuente común helenística[10]. Con ello nos adentramos en una cuestión especialmente espinosa.

De hecho, nuestros primeros testimonios del tratamiento literario del tema datan de un período comprendido entre los siglos I a. C. y I d. C. Pero ya poetas como Antípatro de Tesalónica (*Ant. Pal.* VII 666), Virgilio (*Geórg.* III 258-263) u Horacio (*Epíst.* I 3, 3 s.) o geógrafos como Estrabón (XIII 1, 22) aluden a la historia como algo bien conocido, con lo que parece plausible remontar sus orígenes hasta época helenística. Y quizá a esta época pertenezcan los textos poéticos que muy fragmentariamente se nos han transmitido en papiro. De ellos el de mayor interés, por remitir expresamente a nuestra historia, es el Papiro Ryland III 486 (= *Suppl. Hellenist.* 951), un fragmento papiráceo probablemente del siglo I d. C. con restos de diez hexámetros muy mutilados. A pesar de las muchas dudas y contradicciones en su reconstrucción[11], pueden establecerse algunos paralelos con el texto de Museo: así el apóstrofe a Leandro, la mención de Héspero, o incluso alguna que otra coincidencia léxica. El Papiro de Oxirrinco 864, del siglo III d. C., quizá contenga restos de lo que pudiera haber sido una tragedia helenística

[9] Cf. G. Schott, *Hero und Leander bei Musaios und Ovid*, Colonia, 1957, págs. 80 s.

[10] Cf. referencias bibliográficas en la edición de Gelzer, pág. 304 (nota e).

[11] Cf. referencias bibliográficas en *Suppl. Hellenisticum*, Berlín-Nueva York, 1983, págs. 452 s.

sobre el tema: en su fr. 6 pueden reconstruirse las palabras de un mensajero acerca del planto de una mujer a orillas del Helesponto en presencia del cadáver de un náufrago[12]. Por último, el Papiro de Berlín 21249 (= *Suppl. Hellenist.* 901A), un códice del siglo IV o V d. C. con restos de un poema hexamétrico, tal vez de época helenística, pudiera también tratar aspectos relacionados con la historia: el tema amoroso, los riesgos de la travesía marítima, la noche, la torre, los tratos íntimos o la belleza que causa admiración pudieran ser algunas de las gruesas coincidencias con nuestro poema[13]. En resumidas cuentas, nada concluyente puede extraerse de todos estos exiguos testimonios papiráceos que arroje luz sobre la controvertida cuestión de las fuentes helenísticas.

Tan sólo meras hipótesis pueden formularse en este resbaladizo terreno. Quizá una, ciertamente no demostrable, pero con indudables atractivos, venga de la mano de un sugerente paralelo. Nos referimos al conocido *aition* calimaqueo de «Aconcio y Cidipa»: este relato de amor fue también tratado por Ovidio en sus *Heroidas* (XX y XXI) y luego reelaborado por Aristéneto (en su carta I 10), un escritor del género erótico y también tardío como Museo. Podemos, así, realizar una sugestiva y razonable comparación con el proceso de recepción de una historia de similares características desde el Helenismo hasta la Antigüedad tardía. La técnica compositiva empleada por Ovidio en la recreación de ambas historias es básicamente la misma: en detrimento de los aspectos más narrativos de la historia, se centra sobre todo en la descripción de estados anímicos. En

---

[12] Cf. GRENFELL-HUNT, *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. VI, Londres, 1908, págs. 172 s.

[13] Cf. H. MAEHLER, «Ein Fragment eines hellenistischen Epos», *Mus. Phil. Lond.* 7 (1986), 109-118.

cambio, Aristéneto y Museo están más interesados en exponernos los sucesos según un orden cronológico. Al igual que Aristéneto parece estar más cerca de Calímaco que Ovidio, hasta el punto de servir de guía a los estudiosos para la reconstrucción del *aition* calimaqueo, pudiera ser que también nuestro poeta lo estuviera de su presunto modelo helenístico (o quizá modelos), en el sentido de haber recuperado para su poema ese componente narrativo tan caro a la poesía helenística.

El tema de Hero y Leandro, por lo menos en la versión que conocemos, pertenece al folclore y tiene todas las trazas de ser una típica leyenda local en sus orígenes[14]. Sabemos por el geógrafo Estrabón (XIII 1, 22) o el epigramatista Antípatro de Tesalónica (*Ant. Pal.* VII 666) de la presencia real de una torre en las cercanías de la ciudad de Sesto, cuya función, sin duda, sería la de servir de oportuno faro a quienes navegaran por el siempre proceloso Helesponto. Esta entrañable historia de amor ha podido tener, por tanto, un origen etiológico[15]. De ser así, el proceso no nos resultaría desconocido: quizá un autor helenístico, sin que podamos precisar cuál, vio las posibilidades de un relato enternecedor ya recogido por algún cronista local y le dio forma poética. Los poetas helenísticos desempolvaron con mucha frecuencia este tipo de relatos: piénsese, por ejemplo, en la crónica local de Jenomedes de Ceos, citada por Calímaco (fr. 8, 53

[14] Cf. L. MALTEN, *Rhein. Mus.* 93 (1950), 65 ss.; G. SOLIMANO, *Ero e Leandro...*, Génova, 1966, págs. 256 ss.

[15] Cf. ya E. ROHDE, *Der griechische Roman...*, Leipzig, 1876, págs. 142 ss. Precisa con razón TH. GELZER, pág. 303, que teniendo en cuenta que el primer faro de la Antigüedad, el de Alejandría, se construyó sobre el año 280 a. C., la leyenda de Hero y Leandro tal como la conocemos no debe de ser anterior al siglo III a. C. Es harto improbable que surgiera con la construcción de la torre, siendo más plausible que lo hiciera una vez que ésta dejó de tener su primitiva función y como vago recuerdo de la misma.

sig. Pf.) como fuente para su «Aconcio y Cidipa», o en las leyendas y mitos locales que sirvieron de fuente al poeta Partenio para sus narraciones eróticas. En las postrimerías de la Antigüedad un poeta de la fina sensibilidad de Museo sintió la necesidad de volver a narrar en su integridad una historia que sin duda perduraba en la literatura, pero quizá ya tan sólo evocada fugaz y mecánicamente. De hecho, el tema sólo reaparecerá en breves y esporádicas alusiones en autores, principalmente latinos, a partir del siglo II d. C.[16].

El género de «Hero y Leandro». Estructura y técnica narrativa

Hero y Leandro pertenece, con sus 343 hexámetros, al género de la épica menor o «epilio» y debe analizarse, consecuentemente, desde el *modus narrandi* de este género de tradición helenística, donde brevedad y economía narrativa son reglas de estricta observancia. En concreto, hemos de encuadrarlo dentro de la tradición del poema hexamétrico breve de tema erótico-sentimental, que tuvo ya en la *Europa* de Mosco una de sus primeras manifestaciones. Entre sus epígonos de época tardía *Hero y Leandro* puede considerarse un hito inigualable.

Técnicamente es un relato unitario y orgánico, como ya lo era la *Europa* de Mosco, donde el poeta se atiene a la estricta linealidad del orden cronológico y no introduce llamativas dislocaciones temporales en la narración. Tal sencillez de composición es un rasgo compartido con otros epilios imperiales como *La toma de Ilión* de Trifiodoro o *El rapto de Helena* de Coluto. La acción del poema se estructura, tras un elaborado proemio (vv. 1-27), en torno a tres

---

[16] Cf. una detallada relación en la edición de H. Faerber, págs. 30-91. Véase además el añejo estudio de F. Koeppner (Prog. Komatau, 1894).

ejes principales: el primer encuentro de la pareja protagonista con el consiguiente y repentino enamoramiento (vv. 28-231); la primera travesía y la noche de bodas (vv. 232-288); y, por último, la tormenta nocturna con la muerte trágica de los amantes (vv. 289-343). Como observa Th. Gelzer[17], en esta estructura tripartita cada sección está a su vez metódicamente dividida en una larga introducción (28-54, 232-255, 289-309), una parte central (55-220, 256-283, 309-341) y una breve conclusión (221-231, 284-288, 342-343). Por su parte, O. Schönberger[18] se muestra partidario de una tripartición más equilibrada (30-108; 109-231; 232-343) y compensada además con ciertas simetrías internas: cada una de las tres secciones sería susceptible de ser dividida, por razones de contenido, en dos grupos de versos con similares o aproximadas cifras.

Sin embargo, en este relato simple y continuado pueden apreciarse aparentes desproporciones, las cuales no siempre han sido bien entendidas[19]. Ciertamente, Museo da relevancia a aspectos que los críticos consideran, desde sus postulados estéticos, como «secundarios» y, por el contrario, pasa casi sobre ascuas por el desenlace de la acción. Pero el gran hallazgo de Museo está precisamente ahí, es decir, en haber conjugado en la arquitectura de su poema el trazado típico de un relato novelesco con una sobria y escueta técnica de selección episódica, que restringe al máximo la presencia de truculentas aventuras en el relato. Museo no reproduce el clásico esquema tripartito encuentro-separación-reencuentro de las novelas griegas. Comparte con ellas, ciertamente, el motivo del primer encuentro con el consiguiente tópico del

---

[17] Cf. pág. 308.

[18] *Cf. Rhein. Mus. 121 (1978), 255 ss.*

[19] Así F. Norwood, *The Phoenix* 4 (1950), 9 s.; K. Kost, págs. 24 y 115 s.; Th. Gelzer, págs. 311 s.

«amor a primera vista», pero dicha coincidencia se acaba aquí: el poeta huye de las truculencias y enredos de la novela. Su visión «estática» del amor le lleva a minimizar el motivo de la separación de la pareja. Por otra parte, este arranque de la acción, tan similar al de las novelas, debe responder a un patrón compositivo más antiguo que el propio género novelesco, a tenor de su presencia ya en leyendas y anécdotas locales de tema amatorio, como la que sirvió a Calímaco para componer su «Aconcio y Cidipa». Y a este respecto sólo basta recordar el tono marcadamente localista de nuestro relato.

El poeta no tiene interés en ocultarnos hasta el final el trágico desenlace de la acción y en acentuarnos con ello su evidente carga de patetismo, ya que desde los primeros compases nos anticipa parte del mismo y, en diversos momentos a lo largo de la narración, nos lo irá recordando. Como narrador omnisciente y buen poeta épico sabe dosificar a sus lectores el «suspense de la anticipación». Ello puede apreciarse especialmente en el proemio (vv. 1-16), con la feliz imagen del candil en simpatía con la vida de Leandro. Sus intereses están centrados sobre todo en la narración pormenorizada del nacimiento del amor y por ello nuestro relato está más cerca de la narración estática de, por ejemplo, Longo. Como ya se ha señalado, Museo huye conscientemente de la acumulación de peripecias, y ello, paradójicamente, en una historia que de suyo brindaba muchas posibilidades para las mismas, y sin embargo nos narra con pausado equilibrio la escena de seducción (vv. 101-220). Para ello se vale de la narración escénica, reservando para esta sección central la técnica, de tan rancio sabor épico, de los discursos contrapuestos en boca de los personajes protagonistas (así en 123-127/135-157 y 174-193/203-220). Por el contrario, sabe cabalmente decantarse por una breve-

dad exquisitamente selectiva, antes que compendiosa, al restringir la peripecia marítima a la primera y última travesía y al usar con gran agilidad la narración panorámica. Aquí, su acercamiento a Homero es evidente. Al modo de los buenos poetas alejandrinos también sabe aprovechar estructuras compositivas de la épica homérica: como se ha señalado[20], los cantos V y VI de la *Odisea* le han servido de modelo constante en las secciones del poema referidas al encuentro de los amantes y a la travesía marítima de Leandro en medio de la borrasca; pero con la novedad destacable de su presentación en orden inverso al de Homero, es decir, precediendo ahora la escena del encuentro a la secuencia de la tormenta marina. Gracias a esta peculiar técnica de inversión una descripción tan manida cobra un realce especial en la estructura compositiva del poema.

En un relato continuado como éste no hay lugar, pues, a desviaciones digresivas de la acción y precisamente por ello las intervenciones del narrador a través de descripciones o comentarios han de estar bien integradas en el cuerpo de la narración. Estas pausas narrativas son un buen ejemplo del punto de vista adoptado por Museo en el relato. Por ejemplo, no se extiende en farragosas explicaciones acerca de los antecedentes de la acción: sólo unos pocos versos (16-23) con la información necesaria sobre escenario, personajes y, cómo no, la implacable actuación de Eros; pero gasta quizá demasiados versos de su breve poema en descripciones de personas y cosas: la belleza de Hero (30-41, 55-68), la unión clandestina (274-283), la llegada del invierno (293-299), la tormenta (309-319). Con todo, hay veces en que sorprende a su lector con una técnica exquisitamente helenística: así ocurre con el breve excurso de perfiles etiológi-

[20] Cf. Th. Gelzer, pág. 310.

cos de los vv. 23 y ss. sobre una torre (que, naturalmente, resulta ser la conocida «Torre de Hero»). Su intercalación supone una momentánea suspensión del *tempo* narrativo, pero nuestro poeta quiere vincular el pasado legendario del relato con su presente, lógicamente con el propósito de darle mayor verosimilitud a los hechos contados. En otras intervenciones, como la descripción de la belleza de Hero de los vv. 55 y ss., sigue el trazado de la retórica, pero con el acierto de su ubicación funcional en el marco de la fiesta de Cipris y como necesario preámbulo al motivo del repentino enamoramiento de todos aquellos que la contemplan. Sin duda aquí las técnicas narrativas de la novela han dejado sentir su peso. Por otra parte, Museo sabe ser breve y certero en sus comentarios sobre el comportamiento de los personajes: así, por ejemplo, cuando comenta los naturales propósitos de los mozos al ir de fiesta (vv. 51 y ss.) o la reacción amenazante de Hero ante las seductoras palabras de Leandro (vv. 129 y ss.); y, sobre todo, sabe medir todo ese caudal de erudición en torno a los aspectos teóricos del amor, un expediente inexcusable en cualquier escritor erótico. Por ello sus observaciones sobre el ojo como senda por donde penetra el amor (vv. 96 y ss.) o sobre el Eros socorredor del amante (vv. 197 y ss.) son escuetas y distan mucho, por ejemplo, de las largas y prolijas digresiones de la novela sofística.

El erotismo en «Hero y Leandro»

Verdad es que Museo recurre para contarnos esta breve y bella historia de amor y muerte a esa vasta tópica de la erótica literaria greco-latina. Con paciente dedicación, cualquier estudioso diligente puede desmenuzar los poco más de trescientos hexámetros en busca de tópicos y motivos ama-

torios, que a buen seguro los encontrará y en una proporción que tal vez un lector moderno podría juzgar excesiva.

Hero y Leandro está presidido por el reino del Amor, que es ante todo atadura (v. 28) y necesidad imperiosa (vv. 140, 289). El Eros que Museo nos dibuja es ese dios convencional de la imaginería helenística que, bien pertrechado de arco y aljaba, puede insuflar con el disparo de una sola flecha el fuego del amor en dos hermosos jóvenes (vv. 17 ss.). En efecto, como en tantos relatos eróticos, Eros es también aquí artífice de las pasiones y un dios invencible en su poder (v. 91), que todo lo domeña (v. 200) con su aguijón afilado (vv. 87, 134, 196) y, por supuesto, agridulce (v. 166); pero, aunque guste de herir con su arco, como amigo que es de pendencias, también sabe dar oportunos consejos al amante en materia erótica (v. 201).

Para describirnos los dominios de Eros el poeta echa mano, desde luego, de tópicas metáforas. Las ígneas serán especialmente recurrentes en el poema: Hero teme la ardorosa aljaba del dios, pero no evitará sus ígneos dardos (v. 40); Leandro será domado por sus flechas de fuego (v. 88) y verá crecer en su corazón la llama del amor (vv. 90 s.); en el corazón de Hero se instalará un dulce fuego (v. 167); Leandro arderá de amor por dentro (vv. 240 s., 246); y, por último, el fuego del amor se convertirá en el fuego de la muerte (v. 307). Pero no faltarán otras metáforas igual de manidas: el amor es tópicamente descrito como un doloroso mal (vv. 11, 250) con su sintomatología específica (vv. 90 ss.) y como una locura (vv. 11, 85, 170); el amante Leandro será, de acuerdo con la consabida metáfora cinegética, la presa de Eros cazador (v. 150).

En nuestro poeta, como en definitiva en cualquier poeta de la Antigüedad, la formación retórica ha dejado su huella indeleble. Con todo, el buen poeta siempre imprimirá su se-

llo personal a todos esos lugares ciertamente comunes. Ello es lo que ocurre con Museo. Por supuesto, la historia se ha banalizado y estereotipado con este pesado arsenal de la retórica de Eros, fuente de la que todo poeta erudito debía beber, pero a su vez esta retórica se ha enriquecido con nuevos contextos y enfoques, gracias a su ubicación en una historia con unas características argumentales muy específicas. Y es ahí donde el poeta sabe estampar su impronta más personal. Pongamos sólo dos ejemplos.

Por la epigramática helenística sabemos ya del candil y su precisa simbología erótica. En epigramas, por ejemplo, de Asclepíades (*Ant. Pal.* V 7) o Meleagro (V 8, 166, 165, 197; VI 162) se le describe como una especie de fetiche o dios tutelar de los amantes, cuya luz y fiel testimonio son imprescindibles para las actividades amorosas. El encomio del candil como objeto erótico en Museo es, por tanto, un recurso tradicional: es testigo de la noche de amor (vv. 1, 222 s.), mensajero de Afrodita (v. 6), gloria y astro de los amores (vv. 8, 306); y, sobre todo, auxiliar de los amantes (vv. 11 s.). Ahora bien, el convencional candil adquiere unos registros nuevos desde el mismo momento en que su presencia en la historia no es banal o superflua, sino funcional y necesaria para la trama: con su luz, la torre de Hero es como un faro en la noche por el que Leandro puede orientarse en su travesía. Y el poeta dará, de acuerdo con esta inusual función, un énfasis muy especial al motivo: así se convertirá en la luz que guíe la existencia de Leandro (v. 2), con su llama ardiendo en simultaneidad con la llama de amor del héroe (v. 241) y, consecuentemente, apagándose con su vida (vv. 329 s.). Esta perfecta simpatía del candil con Leandro será, pues, el hilo conductor del poema y una de sus imágenes más logradas.

Y algo muy similar ocurre con el tratamiento museístico de otra metáfora del amor, la náutica, cuya presencia en la poesía erótica es muy frecuente. Así, el enamorado Leandro será el «bajel de Eros» (vv. 212, 255) y las procelosas aguas marinas la ruta hacia el amor (v. 248). Hasta aquí Museo nos ofrece todos los ingredientes constitutivos del tópico, pero con la novedad reseñable de su recreación no en su habitual sentido figurado, como por lo demás corresponde a una metáfora, sino en sentido recto, como el contenido específico que la historia demanda. Así, de nuevo vemos cómo se opera en Museo una peculiarísima inversión de ese plano metafórico tan consustancial al lenguaje erótico.

También viene siendo común poner en relación ciertos aspectos del erotismo de *Hero y Leandro* con el de la novela[21]. Es indudable que ha habido influjos. En concreto, pasajes de la novela de Aquiles Tacio son un referente claro para momentos concretos de nuestro poema, como debidamente hemos anotado en la traducción: así para la écfrasis de la belleza de Hero (vv. 55 ss.); para los síntomas del amor en Leandro (vv. 92 ss.); para el proceso del galanteo (vv. 112 s.); para la reacción psicológica de Hero (vv. 120 s.); o para el ejemplo mitológico de Heracles y Ónfale (vv. 150 s.). Y muchos otros motivos amatorios antes señalados son coincidentes con otros tantos presentes ya en los relatos novelescos. Ahora bien, no pocos de los aspectos teóricos del amor recogidos en la novela no son originales, sino que ya fueron esbozados con anterioridad por Platón en el *Banquete* y en el *Fedro*. Así es, por ejemplo, en todo lo concerniente al proceso del enamoramiento, que tiene en Platón a su más reconocido teórico. No obstante, no estamos tan segu-

[21] Cf. K. Kost, págs. 29 s.

ros como Gelzer[22] de que el Platón «erótico» que puede recuperarse a través del texto de Museo sea de primera mano. La verdad es que todos esos pasajes platónicos bien pronto se convirtieron en moneda de uso corriente entre los escritores eróticos y, sobre todo, los imperiales, como para que deban inequívocamente responder a las lógicas inquietudes de un escritor neoplatónico, interesado en este caso en la interpretación alegórica del amor.

Lengua y estilo

El saber poético de Museo es un saber esencialmente enciclopédico, basado en la lectura y en la revisión constante de los modelos de la tradición literaria grecolatina. En ello no hace sino seguir las tendencias usuales de la poesía griega tardía. El verso de Museo es, en este sentido, «omnívoro»: una mera ojeada a la nutrida lista[23] de poetas y prosistas imitados, que comprende desde los autores arcaicos hasta los contemporáneos, lo deja bien claro. También en *Hero y Leandro* se respira ese inconfundible aroma de la obra recapitulatoria, nacida de un sincero sentimiento de admiración hacia el pasado. Museo se siente heredero de una fecunda tradición poética que remonta a Homero y, consecuentemente, siempre tendrá una mirada puesta en los textos homéricos. Sin embargo, la crítica moderna a menudo no ha comprendido los mecanismos de la *imitatio* en nuestro poeta: su docta y no infrecuente utilización de variantes y rarezas homéricas está en consonancia con el canon helenístico de la *arte allusiva* y, desde luego, refleja

[22] Cf., en su edición, págs. 316 ss.
[23] Cf., por ejemplo, K. Kost, pág. 43.

bien su condición de «gramático» y poeta erudito, siempre atento a la glosa rara o al *hápax legómenon*[24].

Pero es sin duda, dentro de este interminable catálogo de autores, Nono de Panópolis (y, básicamente, sus *Dionisíacas*) el modelo constante de Museo, sobre todo en lo que concierne a la lengua, al estilo y al metro. En el terreno de la dicción poética muchas veces se ha tachado sin más a Museo de *poeta centonario,* pues su frecuentada técnica compositiva de calcar de modo sistemático palabras, expresiones, hemistiquios y casi versos completos del panopolita da a *Hero y Leandro* la factura de un centón noniano[25]. Sin embargo, esta «degradación» de Museo a poeta centonario es hasta cierto punto injusta e improcedente. Nuestro poeta no hace sino componer, como la totalidad de los poetas tardíos, incluido el propio Nono, dentro de los límites, ciertamente estrictos, de la *imitatio*; pero incluso dentro de estos límites hay posibilidad para ciertas innovaciones. En la dicción poética y en el estilo Museo no es siempre un imitador servil de Nono: en este sentido, no son pocos los casos de *imitatio cum uariatione*, entre los que quizá sean los más llamativos aquellos donde nuestro poeta comprime drástica y juiciosamente un largo pasaje del modelo[26]. También hay ciertos rasgos específicos en el uso de un vocabulario no noniano, en los neologismos acuñados y en las expresiones inusitadas[27].

---

[24] Cf. G. Giangrande, *Journ. Hell. Stud.* 89 (1969), 139 s. P. Eleuteri, *Storia...*, Pisa, 1981, pág. 134.

[25] Así, por ejemplo, G. Knaack, en *Festg. Susemihl*, Leipzig, 1898, pág. 49.

[26] Sobre esta técnica, cf. K. Kost, págs. 44 s.

[27] Sobre la lengua de Museo son básicos los estudios de A. Scheindler, *Zeitschr. für die Österr. Gymn. 28 (1877), 161 ss.*; E. Merone, *Due note...*, Nápoles, 1953, y *Gior. Ital. Fil.* 8 (1955), 299 ss.; y Th. Gelzer, *Mus. Helv.* 24 (1967), 129 ss. y 25 (1968), 11 ss. En líneas generales

Su estilo es tan amanerado como el de su maestro, pero con el alivio cierto que para esta abrumadora carga de manierismos formales supone la breve cifra de sus versos. Son frecuentes las asonancias, las anáforas, las palabras repetidas al comienzo de una frase, de un verso o de un colon, las aliteraciones o los finales rítmicos. Su exacerbado barroquismo también se aprecia en la dislocación del orden de palabras a través del hipérbaton o el quiasmo. La sintaxis también se amanera con recurrentes antítesis, expresiones parentéticas y rebuscadas yuxtaposiciones. Museo gusta, como Coluto, de períodos sintácticos largos, pero a su vez desmembrados en breves *cola*, donde poder introducir todo este cúmulo de artificios estilísticos[28]. Por último, nuestro poeta es, entre los de la escuela, el más devoto seguidor de Nono en la métrica: su hexámetro está caracterizado por un rigor extremo en la aplicación de las reglas restrictivas ya formuladas por Calímaco (por ejemplo, en el predominio aún mayor del dáctilo o en la cesura en el interior del tercer pie) y por su adaptación a la pronunciación contemporánea, que ya no distingue breves de largas y sustituye el acento musical por uno de intensidad.

Fortuna literaria

El gran acierto de Museo reside, como el tiempo ha venido a demostrar, en haber compuesto un poema que por su temática universal se aparta radicalmente de toda aquella «poesía de ocasión» tan en boga en los últimos siglos del Imperio. En efecto, toda esa interminable lista de panegíricos o epitalamios para altos oficiales, de tediosos poemas

---

aportan una más juiciosa valoración de la dicción poética de Museo en relación con la de Nono.

[28] Cf. TH. GELZER, págs. 314 s.; K. KOST, págs. 49 ss.

épicos para celebrar campañas militares o para ensalzar ciudades, pronto quedó en el más absoluto olvido; sin embargo, el poema de Museo siguió contando con un indudable atractivo para las generaciones posteriores. Es éste un hecho compartido con el resto de la poesía mitológica tardía, pero que en el caso particular de nuestro poeta contó a su favor con el atractivo añadido de ofrecer un producto literario breve y sumamente estilizado.

Ya el poeta anónimo de *Ant. Pal.* IX 362 parece haber utilizado el poema de Museo en su recreación de los célebres amores del río Alfeo con la fuente Aretusa. Desde luego, poetas de la época justiniana como Paulo Silenciario o Agatías conocen bien los versos de Museo, pues los imitan incluso en pasajes sin relación temática con el poema. En el siglo IX también son imitados aspectos concretos del poema por Juan Geómetra y, probablemente, por el autor anónimo del centón homérico de *Ant. Pal.* IX 381. Novelistas bizantinos del siglo XII como Teodoro Pródromo (cf., por ej., *Rodante y Dosicles* II 175 ss.) y Nicetas Eugeniano (cf., por ej., *Drosila y Caricles* VI 471 ss.) también demuestran conocer la historia y su tratamiento en Museo. El tema de Hero y Leandro, con su fuerte patetismo, está además bien recogido en el cancionero griego medieval y moderno. Posiblemente fueron poetas bizantinos o influenciados por ellos los que dieron a conocer la historia en la Italia medieval: en el siglo XIII Giovanni Grosso de Otranto conocía ya nuestro trágico relato y en el XIV circulaba sobre el asunto un poema épico anónimo intitulado *Leandrida*. Pero fue con la imprenta y a comienzos del Renacimiento como se propagó rápidamente por Occidente la fama de nuestro poeta. Entre algunos eruditos humanistas teníase la certeza de que nuestro poema era no ya de época helenística, sino coetáneo de los mismísimos textos homéricos.

En la literatura española[29], ya en el s. xv se tiene noticia del tema gracias, sin duda, a las *Heroidas* de Ovidio. Ya Pleberio, en su planto final del acto XXI de *La Celestina*, cita a Leandro entre una lista de amantes maltrechos por el implacable Amor. Pero debe considerarse a Garcilaso, con su soneto XXIX («Pasando el mar Leandro el animoso»), que es paráfrasis de un célebre epigrama de Marcial, el verdadero introductor del tema en el Renacimiento hispano[30]. Buena prueba de la gran popularidad que llegó a alcanzar la historia en la poesía renacentista española es la profusión con que este soneto garcilasiano fue imitado e incluso glosado: entre las composiciones posteriores más dignas de mención están los sonetos de Jorge de Montemayor («Leandro en amoroso fuego ardía»), Sá de Miranda («Entre Sesto y Avydo, el mar estrecho»), Francisco de Aldana («Entre el Asia y Europa es repartido»), Gutierre de Cetina («Leandro, que de amor en fuego ardía» y «Al tiempo que Leandro vio la estrella») o Hernando de Acuña («De la alta torre al mar Hero mirava»). En este sentido, el auge de nuestra fábula en España debió de correr parejo al de otras fábulas mitológicas, tales como la de Polifemo y Galatea, Orfeo y Eurídice, o Faetonte[31]. En la primera mitad del xvi, el italiano Bernardo Tasso había realizado una paráfrasis en verso del poema bajo el título de *Favola di Leandro ed Ero* (Venecia, 1537), y la misma sirvió de inspiración a Juan Boscán para

---

[29] Para un estudio pormenorizado deben consultarse M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander, 1945, tomo X/3, págs. 292 ss.; y F. Moya del Baño, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, 1966.

[30] Cf. A. Alatorre, «Sobre la gran fortuna de un soneto de Garcilaso», *Nueva Rev. de Filol. Hisp.* 24/1 (1975), 142 ss.

[31] Cf. J. M.ª Cossío, «Sobre la transmisión del tema de Hero y Leandro», *Rev. Filol. Esp.* 16 (1929), 174 s.; y, del mismo autor, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, caps. VI y IX.

su *Leandro*, escrito poco después de la muerte de Garcilaso, entre los años 1537 y 1539, pero publicado póstumamente en Barcelona (1543). La gran novedad de Boscán está en su acercamiento por primera vez al poema de Museo. En efecto, en sus 2793 endecasílabos sueltos Boscán demuestra conocer de primera mano el texto del poeta griego[32], aunque no se sustrae a combinarlo con el de las *Heroidas* XVIII y XIX de Ovidio, llegando incluso a intercalarle un célebre pasaje de las *Geórgicas* de Virgilio (IV 387-528). Del poema de Boscán tomaron a su vez inspiración no pocos romances, recogidos en obras compilatorias como la *Tercera parte* de la *Silva de varios Romances* (Zaragoza, 1551), la *Silva de varios Romances* (Barcelona, 1561), el *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Barcelona, 1562) o el *Romancero historiado* (Alcalá, 1585)[33]. También dos romances («Esforzóse pobre luz / a contrahacer el Norte» y «Señor don Leandro») y un soneto («Flota de cuantos rayos y centellas») dedicó al tema, en pura hipérbole, Quevedo. Y a la pluma satírica de Góngora debemos sendos romances burlescos («Arrojóse el mancebito / al charco de los atunes» y, con mención expresa de nuestro poeta, «Aunque entiendo poco griego»)[34]. También en la historia se inspiró nuestro teatro del Siglo de Oro: a comienzos del s. XVII, Lope de Vega debía de tener escrito un *Hero y Leandro*, hoy perdido, pues lo cita entre sus comedias listadas en *El Peregrino en*

[32] Cf. E. MALCOVATI, *Athenaeum* 40 (1962), 368 ss.

[33] Véase, al respecto, A. DURÁN, *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, 1849-51.

[34] Cf. G. CIROT, «Góngora et Musée», *Bull. Hispanique* 33 (1931), 328 ss.; A. ALATORRE, «Los romances de Hero y Leandro», en *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, México, 1956, págs. 1-41; R. JAMMES, *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, 1967, págs. 158 ss.; y A. CARREÑO (ed.), *Luis de Góngora. Romances*, Madrid, 1982, págs. 205 ss. y 339 ss.

su patria; y quizá de fecha no muy posterior debe de ser una comedia que con ese título conservamos de Mira de Amescua. De nuestro s. XVIII sólo merece destacarse el idilio anacreóntico titulado *Leandro y Hero* (Madrid, 1770) del preceptista Ignacio de Luzán, por ser una muy libre adaptación de nuestro poema.

En otros países europeos también se conoce y se adapta el poema de Museo[35]. En Francia (Lyon, 1541), Clément Marot publica su traducción del poema en 402 octosílabos. En Inglaterra, en 1585, Abraham Fleming realiza la primera traducción al inglés y, pocos años después, aparece un *Hero and Leander* (Londres, 1598) en 2376 versos, comenzado por Christopher Marlowe y acabado por George Chapman, donde la mixtura de Museo con Ovidio es de nuevo una realidad[36]. Ya en el siglo XVII, Francesco Bracciolini publica un *Ero e Leandro* (Roma, 1630). Y el siglo XVIII es especialmente pródigo en óperas basadas en nuestro tema[37]: la francesa del Marqués de Brassac (1750); la inglesa de Reeve (1788); o, ya a comienzos del XIX, la alemana de Weber (1801). También de comienzos del XIX es el poema ideado por Goethe y finalmente compuesto por Schiller. En 1831, el poeta austríaco Franz Grillparzer representa en Viena un drama trágico sobre este tema.

---

[35] Véanse, para una información detallada, M. H. JELLINEK, *Die Sage von Hero und Leander in der Dichtung*, Berlín, 1890; las págs. XVII ss. de la ed. de E. MALCOVATI; las págs. 97 ss. de la ed. de H. FAERBER; y las págs. XXV ss. de la ed. de P. ORSINI.

[36] Una sugestiva comparación entre este poema y Góngora la ha realizado E. SEGAL, «Hero and Leander: Góngora and Marlowe», *Comp. Lit.* 15 (1963), 338 ss.

[37] Para la presencia de Museo en el arte y en la música, cf., especialmente, K. KOST, págs. 84 s.

La transmisión del texto

La tradición manuscrita de Museo no difiere de la de muchos otros autores antiguos: muy pocos códices (sólo cinco) son anteriores al siglo XIV y un gran número (más de una treintena) es de fecha posterior, en su mayoría del siglo XV y con algunas incursiones en el XVI. Si reparamos en la gran popularidad de que gozó ininterrumpidamente nuestro poema tanto en Oriente como en Occidente, no nos debe causar sorpresa alguna que el texto de Museo esté plagado de errores y de contaminaciones de todo tipo. Por otra parte, la tradición indirecta apenas reviste importancia y se limita en esencia a una cita del v. 1 por el autor anónimo del tratado *Acerca de las figuras del discurso* (*Rhet. Gr.*, vol. VIII, pág. 657, 21 Waltz) y a tres citas (de los vv. 63-65, 134 y 148-152) por el bizantino Juan Tzetzes en sus *Quilíadas*. En todos estos casos el texto citado no presenta divergencias con el transmitido por la tradición manuscrita.

Hoy día contamos con una excelente monografía sobre la historia del texto de Museo realizada por P. Eleuteri[38], la cual viene a completar y rectificar el insuficiente estudio que, como preparación a su edición, a finales del siglo pasado publicara sobre la materia A. Ludwich[39]. Eleuteri divide, siguiendo una muy razonable propuesta de Gelzer[40], la tradición en dos grandes ramas, β (o «grupo oxoniense» de Ludwich) y γ (que engloba los grupos «napolitano» y «romano»). El origen de la rama β no puede establecerse con certeza: tal vez sea italo-griega y, con toda probabilidad, β se encontraba ya en Apulia cuando, en su parte más alta, dio origen tanto al *Baroccianus* 50 (*B*), el códice más anti-

[38] Cf. *Storia della tradizione manoscritta di Museo*, Pisa, 1981.

[39] *Über die Handschriften des Epikers Musaeos*, Königsberg, 1896.

[40] Cf. pág. 327, nota a.

guo conocido de Museo (de mediados o de la segunda mitad del siglo x), como a un ejemplar perdido (ζ), de cuya descendencia sólo conservamos, en su parte más baja, un nutridísimo grupo de *recentiores*[41]. Por su parte, *B* ha conservado escolios (Σ), no muy amplios pero utilísimos a veces para el establecimiento del texto, ya que parecen provenir de una tradición en parte distinta y más antigua. De este venerable códice depende asimismo la primera mano del *Mutinensis* α Q.5.21 (*F*[1]), que data del siglo xiv y tan sólo copió los versos finales del poema (250-343).

Los tres representantes más antiguos de la rama γ debieron de ser copiados en Constantinopla. El *Neapolitanus* II D 4 (*N*) y el *Palatinus gr.* 43 (*P*) lo fueron en la segunda mitad del siglo xiii y tal vez en un mismo ambiente, ya que son muchas las afinidades textuales y, sobre todo, paleográficas. Puede que a mediados del xv vinieran a parar a Italia de la mano de algún docto bizantino. A comienzos del xv, *NP* estaba en Florencia, donde se desarrolló casi por entero la parte más baja de esta rama. También es de origen constantinopolitano el *Vaticanus gr.* 915 (*V*), copiado en el ambiente cultural de Planudes a finales del xiii o principios del xiv. A mediados del xv se encontraba ya en Roma, dando origen a una limitada descendencia. Lo cierto es que *NP* (o familia «napolitana») y *V* (o familia «romana») remontan, como ya se ha dicho, a un hiparquetipo común.

---

[41] Uno de éstos es el *Matritensis* 4562 (*Mn*), el único manuscrito que de Museo se conserva en España: fue copiado en Milán en el año 1464 por Constantino Láscaris y del mismo ejemplar (ι) que sirvió de base a la edición aldina. Hacia 1494, el propio Láscaris lo donó a la Biblioteca Capitular de Mesina. A finales del s. xvii pasó a poder del Duque de Uceda y desde 1712 se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid: cf. G. De Andrés, *Catálogo de los códices griegos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1987, págs. 35 ss.

Por último, parece factible la reconstrucción de un arquetipo (α) para el texto de Museo. Eleuteri se inclina a pensar, sobre la base paleográfica de que ninguna de las dos ramas de la tradición presenta errores significativos en cuanto a la separación de mayúsculas, que fue escrito en minúscula y, con toda verosimilitud, entre los siglos IX y X, aunque no desecha la posibilidad teórica de postular un arquetipo tardo-antiguo, tal vez del siglo VI, cronológicamente próximo al poeta y sin tantas corrupciones textuales como α.

Ediciones y traducciones

Del texto de Museo contamos con dos ediciones príncipes: la que hiciera Juan Láscaris en Florencia, en los talleres de Lorenzo Francisco de Alopa, probablemente en el año 1494; y la aldina[42], impresa junto con la versión latina de Marcos Musuro en Venecia, probablemente en el año 1495. En España, el poema de Museo fue quizá el primer texto griego profano que se imprimió: en Alcalá de Henares, en el año 1514, lo editó el cretense Demetrio Ducas junto con los *Erotemata* de Crisoloras y otros textos gramaticales[43]. Desde entonces hasta ahora el poema no ha dejado de ser editado, según se puede comprobar a través del detallado *conspectus* elaborado por E. Livrea en su edición. En efecto, *Hero y Leandro* ha sido editado en más de sesenta ocasiones, pero casi siempre, o por lo menos hasta la mencionada edición de Livrea, con resultados muy insatisfactorios en cuanto al texto establecido o en cuanto al conocimiento de

---

[42] Para una información detallada sobre la misma consúltese M. SICHERL, *Italia Med. e Uman.* 19 (1976), 257 ss.

[43] Cf. J. LÓPEZ RUEDA, *Helenistas españoles del siglo XVI,* Madrid, 1973, págs. 352 s.

la tradición manuscrita. Ya P. Eleuteri[44] esgrimía dos convincentes razones para ello: la primera, la incomprensible desconfianza que siempre han tenido los editores hacia los representantes más antiguos y venerables de la tradición; y, la segunda, la «camisa de fuerza» noniana con la que se ha querido siempre vestir a nuestro poeta, haciendo con ello tabla rasa de cualquier atisbo de «sospechosa» originalidad.

Esta larga cadena de despropósitos comienza ya con la primera edición que puede considerarse crítica, la de C. Dilthey (Bonn, 1874), que enmienda sin mesura, en la más pura tradición crítico-textual decimonónica, el texto transmitido recurriendo para ello a múltiples e innecesarias conjeturas. La actitud hipercrítica de Dilthey ya es más atenuada en la muy superior edición de A. Ludwich (Bonn, 1912, reimp. Berlín, 1922), que además parte ya de un mejor conocimiento de la tradición manuscrita; sin embargo, Ludwich en no pocos pasajes se aparta conscientemente de esa tradición en pro de un discutible acercamiento al texto de Nono. Tampoco suponen un mayor avance las muy conservadoras ediciones de E. H. Blakeney (Oxford, 1935) y E. Malcovati (Milán, 1947), ambas con traducción (al inglés y al italiano, respectivamente), ya que dejan sin resolver un considerable número de problemas textuales derivados de la deficiente transmisión del poema. Escasa es igualmente la aportación crítica en cuanto al establecimiento del texto de la edición, con traducción alemana, de H. Färber (Múnich, 1961), sin embargo cuenta con una útil y no superada compilación de fuentes y testimonios sobre el autor y el tema. De fallida sin más puede calificarse la edición, con traducción francesa, de P. Orsini (París, 1968), demasiado apegada a Ludwich en cuanto al establecimiento del texto y con

---

[44] Cf. *Storia...*, pág. 134.

escasas aportaciones personales. Tampoco aporta novedad alguna digna de mención el texto editado y traducido al alemán por K. Kost (Bonn, 1971), al que acompaña, no obstante, un monumental y muy erudito comentario, donde se nos pasa revista a la práctica totalidad de la literatura grecolatina en busca de posibles paralelos con el texto de Museo. La edición de Th. Gelzer (Londres-Cambridge, Mass., 1974), con traducción inglesa de C. H. Whitman, es sin duda muy superior a todas las hasta aquí reseñadas por cimentarse en los sólidos trabajos de este editor sobre la lengua y el estilo del poeta; con todo, ni siquiera este gran especialista en Museo ha sido capaz de superar el tradicional prejuicio de leer a nuestro poeta con la mirada siempre puesta en Nono. Sin duda, la edición más autorizada que del texto de Museo se ha hecho hasta hoy es la teubneriana de E. Livrea (Leipzig, 1982): basada en el nuevo *stemma* elaborado por P. Eleuteri, esta edición presenta un texto más respetuoso con la tradición manuscrita y libre por vez primera de tantas e innecesarias lagunas, así como de arbitrarias transposiciones de versos.

En lo que hace a traducciones al castellano, la primera que puede considerarse como tal, tras el ya reseñado *Leandro* de Boscán, es la realizada en versos sueltos por José Antonio Conde (Madrid, 1797). En el siglo XIX tenemos constancia de la traducción de Graciliano Afonso (Puerto Rico, 1838) y, en el nuestro, de la traducción en verso de Miguel Jiménez Aquino (Cádiz, 1922). Todas ellas son francamente deficientes. No obstante, hoy día el texto de Museo cuenta ya con una traducción al castellano excelente tanto por su pulcritud literaria como por su gran rigor filológico. Nos referimos a la recientemente publicada por M. Brioso (Sevilla, Ediciones del Carro de la Nieve, 1991). Por último, el Institut de la Llengua Catalana publicó, en un

volumen sin fecha, una meritoria traducción al catalán de Lluis Segalà. En dicho volumen también figuran la versión en verso de Ambrosi Carrión y, en apéndice, las traducciones hasta entonces inéditas de Pau Bertràn i Bros y Josep M.ª Pellicer i Pagès.

La edición crítica que ha servido de base a nuestra traducción ha sido la de E. Livrea. Con todo, hemos discrepado de Livrea en algunos pasajes por seguir en ellos la propuesta de otros estudios crítico-textuales, entre los que de manera muy especial queremos destacar la detallada reseña de G. Giangrande a la edición de P. Orsini, que en sí contiene una nueva propuesta de edición.

Los pasajes en que nos hemos desviado del texto editado por Livrea son los siguientes:

	LIVREA	TEXTO ADOPTADO
92	περίπυστον	περίπαστον (ΣN^1)
173	ὑποστάζουσα	ἀποστάζουσα (α)
187	ἀμφιβόητος	ἀμφιβόητον (*V*)
228	*inter cruces*	*cruces del.* Giangrande
239	ἔφαινεν	ἔδαιεν (*E*)
288	καθελκέμεν	μεθελκέμεν (*V*)
293	ἀλλ᾽ ὅτε	ἄλλοτε (F^1)
297	τυπτομένης	τυπτομένη (*V*)
298	*post* χέρσῳ *non distinxit*	*post* χέρσῳ *distinx.* Giangrande et Criscuolo

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones, comentarios y traducciones

Sólo se indican, por orden cronológico, aquellas obras que están basadas en criterios filológicos modernos y, sobre todo, en un mejor conocimiento de la tradición manuscrita del poema. También se recogen, junto a las diferentes ediciones listadas, reseñas de especial interés.

C. Dilthey, *Musaei grammatici carmen de Hero et Leandro*, Bonn, 1874.

A. Ludwich, *Musaios, Hero und Leandros*, Bonn, 1912 (reimp. fotogr., Berlín, 1929) [introducción, texto crítico con variantes selectas y escolios, breve comentario].

E. H. Blakeney, *Musaeus, Hero and Leander*, Oxford, 1935 [nota introductoria, texto griego anotado, traducción inglesa e índice].

H. Ronge, *Apuleius, Amor und Psyche. Musaios, Hero und Leander*, Múnich, 1939 [texto griego con versión alemana].

E. Malcovati, *Museo, Ero e Leandro*, Milán, 1947 [texto crítico con traducción italiana anotada]. Reseña: R. Keydell, *Prolegomena* 2 (1953), 137 ss.

H. Faerber, *Musaios und die weiteren antiken Zeugnisse*, Múnich, 1961 [texto con breves notas críticas, traducción alemana anotada y completa colección de testimonios sobre el tema].

P. ORSINI, *Musée, Hero et Léandre,* París, 1968 [introducción, texto crítico y traducción francesa anotada]. Autores de reseñas: U. CRISCUOLO, *Le Parole e le Idee* 37-38 (1968), 112 ss.; G. GIANGRANDE, *Journ. Hell. Stud.* 89 (1969), 139 ss.; R. KEYDELL, *Gnomon* 41 (1969), 738 ss.

K. KOST, *Musaios, Hero und Leander,* Bonn, 1971 [introducción, texto crítico, traducción alemana y profuso comentario]. Reseñas: G. GIANGRANDE, *Class. Review* 23 (1973), 138 ss.; R. KEYDELL, *Gnomon* 45 (1973), 345 ss.; F. VIAN, *Rev. Étud. Gr.* 87 (1974), 486 ss.

TH. GELZER, *Musaeus, Hero and Leander,* Londres-Cambridge (Mass.), 1974 [introducción, texto con abundantes notas críticas y traducción inglesa anotada de C. H. Whitman]. Reseña: E. LIVREA, *Maia* 28 (1976), 152 ss.

E. LIVREA, *Musaeus, Hero et Leander*, Leipzig, 1982 [texto crítico basado en el *stemma* de P. Eleuteri]. Reseña: M. BRIOSO, *Emerita* 54 (1986), 159 s.

M. BRIOSO, *Antología de la Poesía Erótica de la Grecia Antigua,* Sevilla, 1991, 204-213.

Estudios

S. BERNARDINELLO, «In margine alla tradizione manoscritta di Museo», en *Texte und Textkritik. Eine Aufsatzsammlung*, ed. por J. Dummer, Berlín, 1987, 43-48.

D. BO, *Musaei Lexicon*, Hildesheim, 1966.

M. BRIOSO, «En torno a varios pasajes de Museo», *Habis* 14 (1983), 9-16.

L. CASTIGLIONI, «Museo, Ero e Leandro», *Boll. Filol. Class.* 27 (1920), 68.

U. CRISCUOLO, «A proposito di un incompiuto commento di Luca Holste a Museo», *Boll. Comitato Prep. Ediz. Nac. Class. Gr. Lat.* 18 (1970), 65-71.

—, «Saggio testuale su Museo», *Koinonia* 2 (1978), 211-238.

P. ELEUTERI, *Storia della tradizione manoscritta di Museo*, Pisa, 1981.

TH. GELZER, «Bemerkungen zu Sprache und Text des Epikers Musaios», *Mus. Helv.* 24 (1967), 129-148; 25 (1968), 11-47.
G. GIANGRANDE, «Musaeus and the Voyage of the Sun», *Quad. Urb. Cult. Class.* 9 (1970), 145-146.
R. KEYDELL, «Musaios», en *Realencyclopädie* de PAULY-WISSOWA, XVI 1 (1933), cols. 767-769.
J. KLEMM, *De fabula quae est de Herus et Leandri amoribus fonte et auctore*, tesis, Leipzig, 1889.
G. KNAACK, «Hero und Leander», en *Festgabe F. Susemihl*, Leipzig, 1898, 46-82.
F. KOEPPNER, *Die Sage von Hero und Leander in der Literatur und Kunst des classischen Alterthums,* Prog. Komatau, 1894.
E. LIVREA, «Geschichte der Textüberlieferung des Musaios zwischen Byzanz und Renaissance», *Jahrb. Oesterr. Byz.* 32, 4 (1982), 23-29.
A. LUDWICH, «Zum Epiker Musaios», *N. Jahrbb. für class. Philologie* 117 (1878), 235-240.
—, «Musaios und Proklos», *N. Jahrbb. für class. Philologie* 133 (1886), 246-248.
—, «Zu Musaios», *Rhein. Mus.* 69 (1914), 569-570.
—, «Nachwort zu Musaios», en *Hundert Jahre A. Marcus und E. Webers Verlag*, Bonn, 1919, págs. 101-103.
—, *Scholia Graeca in Musaei Carmen,* Königsberg, 1893.
—, *Ueber die Handschriften des Epikers Musäos*, Königsberg, 1896.
T. W. LUMB, «Hero and Leander», *Class. Review* 34 (1920), 165 s.
E. MALCOVATI, «Rileggendo Museo», *Athenaeum* 40 (1962), 368-372.
L. MALTEN, «Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Sagenforschung III: Hero und Leander», *Rhein. Mus.* 93 (1950), 65-81.
E. MERONE, «Luci ed ombre nel poemetto di Museo», *Gior. Ital. Filol.* 5 (1952), 136-144.
—, *Due note su Museo* , Nápoles, 1954.
—, «Omerismi sintattici in Museo», *Gior. Ital. Filol.* 8 (1955), 299-313.

M. MINNITI COLONNA, «De Musaeo», *Vichiana* 5 (1976), 62-86.

M. L. NARDELLI, «L'esametro di Museo», *Koinonia* 9 (1985), 153-166.

F. NORWOOD, «Hero and Leander», *The Phoenix* 4 (1950), 9-20.

M. PATZIG, *De Musaei grammatici emendatione*, tesis, Leipzig, 1870.

M. ROSSI, «L'esempio mitico di Atalanta nell'epico Museo», *Prometheus* 8 (1982), 177-186.

A. SCHEINDLER, «Metrische und sprachliche Untersuchungen zu Musaios' *De Hero et Leandro*», *Zeitschr. für die Öesterr. Gymn.* 28 (1877), 161-177.

O. SCHOENBERGER, «Zum Aufbau von Musaios' *Hero und Leander*», *Rhein. Mus.* 121 (1978), 255-259.

—, «Mythologie und Wirklichkeit bei Musaios», *Rhein. Mus.* 130 (1987), 385-395.

G. SCHOTT, *Hero und Leander bei Musaios und Ovid*, tesis, Colonia, 1957.

L. SCHWABE, *De Musaeo Nonni imitatore*, Tubinga, 1876.

G. SOLIMANO, «Ero e Leandro: Considerazioni sull'origine del mito», en *Tetraonyma. Miscellanea Graeco-Romana L. de Regibus... dicata*, Génova, 1966, 251-264.

M. L. WEST, «Zu Musaios», *Philologus* 106 (1962), 315; 110 (1966), 167.

HERO Y LEANDRO

Habla, diosa[1], del candil[2], testigo de furtivos amores, y de quien de noche ponía rumbo[3] a unos himeneos que la mar le hacían cruzar, y de la boda tenebrosa, que no vio el imperecedero Día, y de Sesto y Abido[4], donde la boda

---

[1] Así comienzan también las *Dionisíacas* de NONO DE PANÓPOLIS. Aquí «diosa» es la Musa, como en *Ilíada* I 1 y *Odisea* I 10.

[2] Sobre el candil y su significado en la poesía erótica, cf. el erudito excurso de K. KOST, págs. 126 ss.

[3] Ciertamente, podría también aceptarse el significado de «quien de noche nadaba» (cf. el v. 5), como propone Gelzer (pág. 312, nota a, de su edic.), siempre que Museo conscientemente estuviera aquí «homerizando» el texto; sin embargo, hemos preferido salvaguardar la ambigüedad semántica, según creemos intencionada, del nombre agente *plōtêra,* con el cual el poeta se refiere por primera vez a la actividad marina y nocturna de Leandro: recuérdese que, en consonancia con el conocido motivo de la «travesía del amor» (o *nauigium amoris*), el enamorado Leandro será también «bajel de Eros» (cf. más adelante, vv. 212 y 255).

[4] Sesto es una ciudad del Quersoneso Tracio, en la costa europea (en la actual península de Gallipoli), y Abido lo es de Misia, en la costa de Asia Menor. Ambas aparecen ya citadas juntas en *Ilíada* II 836. Sobre la ubicación geográfica de ambas ciudades, cf. HERÓDOTO, VII 34; JENOFONTE, *Helénicas* IV 8, 5, y *Anábasis* I 1, 9; ESTRABÓN, XIII 1, 22 (XIII 5, 9), y POMPONIO MELA, II 26. Entre Sesto y Abido se encontraba en la Antigüedad el punto más cercano del Helesponto. Los antiguos calculaban en unos siete estadios (1243 m.) la distancia (medida, probablemente, en línea recta) que a través del estrecho separaba a ambas ciudades. En la

nocturna de Hero. Del nadar de Leandro[5] y del candil juntamente oigo hablar, del candil pregonero del recado de Afrodita, emisario propicio de la boda de Hero, en la noche desposada, del candil, gloria del amor, que Zeus etéreo debiera haber llevado, acabada su nocturna empresa, a la constelación de los astros[6] y haberlo llamado, ya que a los novios unió, astro de los amores, porque aliado fue en las cuitas del amoroso delirio y el mensaje guardó de unos insomnes himeneos, antes que cruel con sus ráfagas soplara un viento enemigo. Pero, ¡ea!, tu canto acopla con el mío al idéntico fin del candil apagándose y de Leandro muriendo[7].

Frente a frente, Sesto y Abido se asomaban al mar: son ciudades vecinas[8]; y Eros, con su arco distendido[9], a las dos ciudades les lanzó una sola flecha[10], e inflamó a un don-

---

actualidad la distancia es un poco mayor (unos 1800 m.) a causa de la erosión de la costa. Sobre este estrecho, cf. HORACIO, *Epístolas* I 3, 3, y OVIDIO, *Tristes* I 10, 27 s.

[5] En OVIDIO, *Heroidas* XIX, Leandro es a los ojos de Hero un nadador ágil (v. 70), excelente (v. 90) y joven (v. 145) y además, en el contexto de un sueño premonitorio (vv. 194 ss.), se le compara con un delfín nadando contra corriente.

[6] El catasterismo o transformación en astro es un motivo encomiástico muy usual en la poesía grecolatina. En concreto, la comparación del candil con un astro está ya presente en *Ant. Pal.* VI 148 (CALÍMACO).

[7] Porque el candil encendido es símbolo de vida: cf., por ej., ARTEMIDORO, *La interpretación de los sueños* I 74, donde la luz de un candelero en una casa simboliza el aliento vital de su dueño. Esta expresiva imagen ya está en la epigramática: cf. *Ant. Pal.* VII 295, 7-8 (LEÓNIDAS).

[8] Ya MENANDRO EL RÉTOR (págs. 347, 2, y 349, 2 Spengel) señalaba este tipo de referencias geográficas con respecto al mar o a ciudades vecinas como prescriptivas para la composición de una écfrasis de lugar.

[9] Seguimos en este pasaje la razonable interpretación de G. GIANGRANDE, *Jour. Hell. Stud.* 89 (1969), 140.

[10] Eros también alcanza con el disparo de una sola flecha a Dafnis y Cloe en LONGO, I 7.

cel y una doncella[11]. Por nombres tenían el seductor Leandro y la doncella Hero. Ella en Sesto habitaba y él en el alcázar de Abido, de ambas ciudades luceros bellísimos ambos[12], el uno al otro parecido[13]. Y tú, si por allí un día pasas, búscame una torre[14], donde en tiempos Hero de Sesto fijaba sus plantas, con un candil en su mano[15], y a Leandro guiaba. Y busca el paso, como la mar de resonante, de Abido la antigua, que acaso aún llore el sino y el amor de Leandro[16].

[11] Eros artífice de la acción amorosa es un tópico bien conocido: cf., por ejemplo, en la novela, Caritón, I 1, 3; Jenofonte de Éfeso, I 2, 1; Aquiles Tacio, I 2, 1.

[12] Para esta imagen astrológica de los amantes, cf. Calímaco, fr. 67, 5 ss. Pf. («Aconcio y Cidipa»). El símil ya se encuentra en la épica: cf., por ej., *Ilíada* VI 401 (aunque fuera de contexto erótico).

[13] Con tales premisas, su recíproco enamoramiento estaba ya cantado: cf. Caritón, I 1, 6; Heliodoro, III 5, 4. Que Eros siempre mezcla lo bello con lo bello es un conocido tópico erótico: cf., por ej., *Ant. Pal.* XII 163 (Asclepíades); Caritón, V 1, 1 (VIII 1, 3); Jenofonte de Éfeso, I 2, 8 (I 7, 3). Por otra parte, la idea del matrimonio entre iguales también está presente en el relato calimaqueo de Aconcio y Cidipa (fr. 75, 30 Pf.) y luego la recogerá Aristéneto, I 10 (en su carta de Aconcio a Cidipa).

[14] La conocida como «Torre de Hero», situada al suroeste de la ciudad de Sesto: cf. Estrabón, XIII 1, 22. En tiempos debió de ser uno de los diversos faros que jalonaban la difícil travesía del Helesponto, aunque ya a comienzos de la época imperial esta torre estaba reducida a ruinas, según nos informa Antípatro de Tesalónica (*Ant. Pal.* VII 666, 3).

[15] A diferencia de Ovidio, *Her.* XIX 35 s., y Estacio, *Tebaida* VI 524 s., donde Hero coloca la luz en lo alto de la torre y luego prosigue con las labores propias del gineceo. Véase también la imitación de Museo en el epigrama anónimo de *Ant. Pal.* IX 381, 1 s. En tiempos de los emperadores Caracalla y Alejandro Severo circularon monedas de Abido con Hero portando la lámpara y Leandro luchando con las olas: cf. pág. XII, nota 3 de la ed. de P. Orsini, donde puede hallarse más información sobre la presencia de este tema en otras manifestaciones artísticas en la Antigüedad.

[16] En este excurso de contenido etiológico Museo se sirve, claramente, de un estilo casi epigramático. La parénesis al caminante (v. 23) es un

Pero ¿cómo Leandro, que en Abido casa habitaba, de Hero vino a prendarse, y en su amor a ella también prendió? La graciosa Hero, que sangre de Zeus recibiera[17], sacerdotisa era de Cipris y, en bodas no instruida[18], vivía apartada de sus mayores, en una torre a la mar aledaña, cual segunda Cipris soberana[19]. Por templanza y recato jamás anduvo de palique en reunión de mujeres[20], ni el coro agradable formó

---

conocido tópico formal de la epigramática sepulcral y cuadra muy bien con el tono luctuoso del v. 27, con la referencia al llanto del mar por la muerte de Leandro. Dentro de este ámbito geográfico preciso, el poeta se hace eco del motivo de raigambre helenística de la naturaleza en simpatía con los afectos humanos: cf., por ej., Bión, I 33 ss.

[17] Sobre la elevada cuna de nuestra heroína véase, más adelante, el v. 125. Su mención aquí, en un pasaje donde acto seguido será también referida su condición de sacerdotisa, trae a la memoria aquel otro pasaje de Heliodoro, I 22, 2, donde Cariclea recuerda la necesidad legal de ser de elevada cuna para ejercer el sacerdocio (cf., sobre este particular, [Demóstenes] LVII 46). Por otra parte, la unión de belleza y linaje es, desde luego, un motivo común a todos los héroes de relatos eróticos: cf., por ej., Calímaco, fr. 67, 7 Pf.; Caritón, I 1, 1 (I 1, 3 ss.); Jenofonte de Éfeso, I 1, 1; Aquiles Tacio, V 17, 4; Heliodoro, I 4, 3.

[18] Primera formulación del tópico de la *erōtodídaxis* o «magisterio del amor». La falta de educación amorosa en Hero es hasta cierto punto paradójica al tratarse de una sacerdotisa de Cipris. Pero la heroína no está iniciada en los misterios de la diosa: véase, en este sentido, la rogativa de Leandro en los vv. 141 ss. Según Pausanias, II 10, 4 sólo en Sición las sacerdotisas de Afrodita debían permanecer vírgenes.

[19] Museo recrea aquí, con esta comparación hiperbólica o «sobrepujamiento», el tópico erótico de «la amada como diosa» (*puella diuina*): véase también, más adelante, el v. 68. En Ovidio nada se nos dice del oficio de Hero; sin embargo, su condición de sacerdotisa en nuestro poema recuerda la de ciertas heroínas novelescas como Antía, sacerdotisa de Ártemis en las *Efesíacas* de Jenofonte de Éfeso, o Cariclea, sacerdotisa de esa misma diosa en las *Etiópicas* de Heliodoro.

[20] Pasaje con claras reminiscencias de Semónides, fr. 8, 90 s. (Adrados): Hero pertenece a ese grupo de mujeres nacidas de la abeja, hacendosa y poco amante de sentarse en corrillos de mujeres donde sólo se habla de amor.

con jóvenes de sus años, por querer evitar la celosa censura de las hembras, que en razón de belleza celosas son las mujeres[21]. Al contrario, siempre para hacerse propicia a Citerea, una vez aplacada Atenea[22], a menudo a Eros también, al tiempo que a su celeste madre, con ofrendas calmaba, por temor a su ardorosa aljaba[23]. Mas ni así evitó sus flechas que fuego despiden.

Ya llegó, pues, la fiesta de Cipris[24] que a todos congrega, la que en Sesto celebran en honor de Adonis[25] y Citerea. En tropel se daban prisas por ir a la jornada festiva cuantos

[21] Recuérdese al respecto aquel pasaje de HELIODORO, III 7, 3, donde Cariclea es víctima del mal de ojo precisamente por la envidia que su belleza suscita.

[22] El texto que traducimos es una hábil conjetura de Ludwich. La tradición manuscrita está corrupta en este pasaje. Hero no sacrifica a «Citerea Afrodita», sino en primer lugar a Atenea y, en segundo, a Citerea y Eros. La presencia aquí de la diosa Atenea parece estar garantizada tanto por el escolio del *Baroccianus* 50 (*B*) como por su explícita asociación con Cipris en el v. 135. La lección de los códices se debe sin duda a que una glosa a *Kythéreian* acabó por filtrarse en el propio texto: cf. P. ELEUTERI, *Storia...*, pág. 142. Por otra parte, Afrodita y Eros ya aparecen asociados en los sacrificios que hace el Rey de Babilonia en CARITÓN, VI 2, 4.

[23] No hay, pues, en Hero ese desdén y esos aires de superioridad comúnmente observados en todos aquellos que han de sufrir la «justicia amorosa» del dios: cf., para este motivo en poesía helenística, M. R. FALIVENE, *Quad. Urb. Cult. Class.* 8 (1981), 87 ss.

[24] Con la descripción de una fiesta arranca propiamente la acción del poema, al igual que en otros tantos relatos de la novela erótica: cf. CARITÓN, I 4 (descripción de la fiesta de Afrodita en Siracusa); JENOFONTE DE ÉFESO, I 2, 2 ss. (descripción de la fiesta de Ártemis en Éfeso). No obstante, este motivo descriptivo ya está en CALÍMACO, fr. 67, 6 ss. (la fiesta de Ártemis en Delos).

[25] No sabemos si hubo realmente un culto de Adonis en Sesto, aunque fiestas en su honor se celebraron por Asia Menor, Egipto y Roma en la Antigüedad. Su presencia aquí no parece, desde luego, gratuita: ya OVIDIO, *Arte de amar* I 75, recuerda que la fiesta de Adonis era una ocasión inmejorable para entablar relaciones.

habitaban las costas de las islas que del mar viven[26]: de Hemonia[27] los unos, de la marina Chipre los otros. Ninguna mujer permanecía en las ciudades de Citera, ni danzante alguno en las laderas del aromático Líbano[28]. Nadie de esos pagos faltaba entonces a la fiesta, ni el habitante de Frigia[29], ni el ciudadano de la vecina Abido, ni tampoco el mozo que gusta de mozas: pues ellos, siempre en compañía allí donde

---

[26] Los vv. 44-51 guardan gran similitud con la descripción de la llegada de los huéspedes mortales a las bodas de Tetis y Peleo en Catulo, LXIV 31-49. Como oportunamente anota A. Zimmermann, *Hero und Leander...*, Paderborn, 1914, pág. 7, la distribución de los lugares citados en esta secuencia catalógica, todos ellos relacionados con célebres santuarios de Afrodita, no es gratuita. Cada una de las dos parejas está integrada por una localidad enclavada en el Oeste y otra en el Este: Hemonia (Grecia continental) y Chipre (isla frente a Asia Menor), de un lado, y Citera (isla al Sur del Peloponeso) y Líbano (monte en Asia Menor), de otro. Sin duda con su enumeración Museo no pretende sino relacionar el nombre de Sesto con estos afamados santuarios.

[27] Nombre antiguo de Tesalia (cf. Estrabón, IX 5, 23), donde son conocidos diversos lugares de culto de Afrodita. Su mención aquí, en un catálogo de islas, puede parecer fuera de lugar; no obstante, Museo puede estar o bien recordando aquellos tiempos en que Hemonia era una marisma que emergió de las aguas gracias al material aluvial que en ella iban depositando los ríos (cf. G. Giangrande, *Journ. Hell. Stud.* 89 (1969), 141) o bien, simplemente, empleando con un tanto de artificiosidad el vocablo *nêsos* por «península» en este caso concreto (cf. M. Brioso, *Habis* 14 (1983), 11 s.).

[28] Nono, *Dion.* IV 81 s., ya alude a la danza de Afrodita y Adonis en el Líbano. Este monte fue célebre en la Antigüedad por sus cedros y sus plantas aromáticas (cf. Estrabón, XVI 2, 16 s.). En sus laderas estaba asentado el santuario de Afrodita Libanítide, del cual todavía se habla en los *Himnos órficos* LV 17. A pesar de que en tiempos de Constantino fuera destruido, su culto continuaba en secreto durante el reinado de Anastasio I.

[29] Se refiere a la «Pequeña Frigia», aquella que mira al Helesponto (cf. Jenofonte, *Ciropedia* II 1, 5) y quedó, a fines del siglo v a. C. con el asentamiento de Ciro en Asia Menor, separada de la «Gran Frigia» en la zona oriental.

oyen rumores de fiesta, no ponen tanto tesón en hacer ofrendas a los dioses como en reunirse por mor de la belleza de las doncellas.

Por el templo de la diosa caminaba la virgen Hero, y el grato fulgor del relámpago despedía de su rostro, como la luna de albas mejillas cuando se levanta[30]. Por sus bordes redondos purpureaban sus mejillas de nieve[31], como la rosa que del cáliz brota bicolor[32]. Dirías tal vez que en los miembros de Hero asomaba un prado de rosas[33], pues la piel de sus miembros teñíase del color del rubor[34]. Y al pasar la muchacha de blanco lucíanle también rosas debajo de sus tobillos[35]. Gracias sin cuento fluían de sus miembros. Que

---

[30] Comienza aquí, con la detallada écfrasis de la belleza de Hero, una larga serie de paralelos con Aquiles Tacio, I 4, un pasaje de inspiración platónica y ciertamente emblemático de la teoría erótica antigua. También el rostro de Leucipa fue a los ojos de Clitofonte como un relámpago, lo cual le hace comparar a la heroína con Selene. La comparación expresa con la luna ya se encuentra en Ovidio, *Her.* XVIII 71 ss.

[31] Cf. Bión, II 19 (en las níveas mejillas de un Aquiles travestido también se abre la flor de la púrpura). Es un tópico describir la belleza corporal (y, especialmente, la del rostro) mediante este contraste de tonalidades: cf. *Ant. Pal.* V 35 (Rufino); *Anacreónticas* XVI 22 s. (Brioso); Aquiles Tacio, I 4, 3; Nono, *Dion.* III 414; Aristéneto, I 1, 8 (Mazal).

[32] Para este contraste cromático de rojo y blanco en las rosas, cf. Aquiles Tacio, I 15, 5; [Libanio], *Descripciones* 8, pág. 545, 4 (Foerster); Juan de Gaza, *Descripciones* I 84. En una canción de primavera del bizantino Juan Geómetra (cf. Cramer, *An. Par.* IV 349, 12) puede encontrarse una fiel imitación de este pasaje de Museo.

[33] Para la imagen, cf. Aquiles Tacio, I 19, 1; Nono, *Dion.* XV 225, y Aristéneto, I 10, 43-44.

[34] Para el rubor como signo de belleza natural, cf. Calímaco, *Himnos* V 27 s.; Aristéneto, I 10, 8-9.

[35] Cf. Nono, *Dion.* X 189 s. Con esta mención de los tobillos de Hero, el poeta parece querer hacerse eco del conocido precepto de Aftonio, *Ejercicios de retórica* 37, respecto a la écfrasis de personas, a saber: que

mentira es de gentes de antaño aquello de que tres son las Gracias habidas[36]. Un solo ojo de Hero riente en Gracias a ciento abundaba[37]. ¡Bien supo hallar Cipris sacerdotisa que la mereciera!

Así ella, con creces entre las mujeres primera[38] y de Cipris sacerdotisa, cual Cipris rediviva se dejaba ver. Metióse en las tiernas entrañas de los jóvenes y no había varón que no muriera de ganas por compartir con Hero su lecho[39]. Y por cualquier lugar del templo de bellos cimientos que pasara, tras de sí tenía la mente y los ojos y los corazones de los hombres. Y cierto mozo quedó pasmado y habló de este modo[40]: «También a Esparta fui y vi la ciudad del lacedemonio, donde oímos hablar de una reñida competición de

---

toda descripción debe ir de la cabeza a los pies. Afortunadamente, en su recorrido el poeta ha tenido a bien ahorrar a sus lectores más de un tramo.

[36] Se refiere, desde luego, al célebre pasaje hesiódico de *Teogonía*, v. 907. Para esta tópica controversia con los poetas antiguos en torno al número de las Gracias, cf. también *Ant. Pal.* XII 181 (Estratón de Sardes); Nono, *Dion.* XXXIV 36 s., y Aristéneto, I 10, 6-7.

[37] Cf. Nono, *Dion.* XLI 255 (de la descripción de Béroe).

[38] También Antía en Jenofonte de Éfeso, I 2, 5, destaca entre la nutrida fila de muchachas que forma el cortejo procesional en la fiesta de Ártemis. Destacar a un héroe o una heroína entre aquellos de su entorno es un motivo homérico (cf. *Ilíada* II 715, III 124; *Odisea* VII 57), que en la literatura erótica se convertirá en un lugar común: cf., por ej., Aristéneto, I 15, 36.

[39] Un motivo homérico: cf. *Odisea* XVIII 212, referente a los deseos de los pretendientes de Penélope, oportunamente recordado en Caritón, V 5, 9.

[40] Es la reacción lógica de quien se acerca a lo bello: cf. Platón, *Banquete* 206d. Una reacción similar ya es descrita en Jenofonte de Éfeso, I 12, 1, ante la llegada de los héroes a Rodas. El discurso de un personaje innominado como portavoz del sentir de una colectividad pertenece a la más rancia tradición épica: cf., por ej., *Ilíada* II 271 ss.

bellezas[41]; mas como ella no he visto jamás joven tan tierna y vistosa: quizá Cipris sea dueña de una de las más jóvenes Gracias[42]. Acecharla fue mi quebranto, mas de mirarla colmo no hallé[43]. ¡Muriera al instante, si al lecho de Hero hubiera yo subido![44]. No querría yo ser un dios en el Olimpo, siempre que Hero fuera la esposa que tuviera en casa[45]. Mas si no me está bien ni tocar a tu sacerdotisa, concédeme, Citerea, una esposa joven como ella[46]».

Así dijo cierto mozo. Cada cual por su lado escondía su herida[47] y volvíase loco por la belleza de la muchacha. Tú, doliente Leandro[48], nada más ver a la renombrada mucha-

---

[41] Ya en *Odisea* XIII 412, Esparta es conocida como «la de hermosas mujeres» (cf. también Coluto, 222). Heraclides Lembo (fr. 2, *Frag. Hist. Gr.* III 168 = Ateneo, XIII 566a) también recuerda que en Esparta se concedía gran importancia a la belleza.

[42] La amada o el amado como una de las Gracias es un motivo muy frecuente en el epigrama erótico: cf. V 146 (Calímaco); XII 38 (Riano); V 140, 148, 149, 195, 196, XII 122 (Meleagro); V 70 (Rufino); XII 181 (Estratón de Sardes); V 231 (Macedonio); V 260 (Paulo Silenciario).

[43] También los héroes novelescos Habrócomes y Clitofonte responden con una paradoja semejante ante la contemplación de la amada: cf. Jenofonte de Éfeso, I 3, 1, y Aquiles Tacio, II 2, 1. En Coluto, 259, es la propia Helena la que no se sacia de mirar a Paris.

[44] Ya Anquises expresa un deseo similar en *Himno homérico a Afrodita* 153 s. Cf. también Nono, *Dion.* IV 146 ss. (del discurso de Afrodita).

[45] Los vv. 80 s. son una imitación muy concentrada de Nono, *Dion.* X 281-286.

[46] Cf. *Odisea* VI 244 s., donde Nausícaa expresa un anhelo similar con respecto a Odiseo.

[47] Acerca de la herida secreta del amor, cf. *Ant. Pal.* XII 134, 1 (Calímaco); Apolonio de Rodas, III 296 s.; Teócrito, XI 15, XXX 10; *Ant. Pal.* V 124, 4 (Filodemo).

[48] Es el primer apóstrofe del poeta a Leandro (véanse también los vv. 86 y 301). La técnica es de clara inspiración épica y quizá ya fuera empleada por el anónimo poeta del Papiro Ryland III 486 (cf. ll. 6 y 9). Museo sigue en este pasaje el viejo esquema compositivo de unir a una

cha, no querías abrumar tu pecho con furtivos aguijones, mas al asalto domado[49] por flechas de fuego, no querías vivir privado[50] de la muy bella Hero. Con los rayos de sus ojos se avivaba la antorcha de los amores, y el corazón te bullía por empuje de un invencible fuego. Pues la belleza cambiante de una mujer impecable a los mortales resulta más punzante que alada saeta. Y el ojo es su senda[51]: del ojo lanzada[52] la belleza resbala y hasta las entrañas del varón senderea. Domináronle entonces pasmo, descaro, temblor, pudor[53]. Temblaba su corazón, mas lo contenía el pu-

---

impresión visual una reacción psicológica: cf., ya en contexto erótico, *Ilíada* XIV 294.

[49] Cf. el enamoramiento «a primera vista» de Zeus en Mosco, II 74 s. Leandro, sabedor de que el amor es penosa servidumbre, no desea enamorarse, pero Eros siempre ataca por sorpresa: cf. Opiano, *De la pesca* IV 11 ss.; Caritón, IV 1, 9; Propercio, II 12, 11.

[50] Cf. las palabras del enamorado Sóstrato en Menandro, *El misántropo* 379. Un motivo también frecuente en la novela: Caritón, I 1, 8 (Quéreas), III 1, 1 (Dionisio); Longo, II 39, 1 (Dafnis).

[51] Todo este excurso teórico sobre el proceso del enamoramiento, contenido en los vv. 94-98, es una muy ajustada imitación de Aquiles Tacio, I 4, 4-5. No obstante, el referente para los aspectos teóricos aquí esbozados es indudablemente el *Fedro* platónico (cf., especialmente, 251b y 255c: los ojos son el cauce por donde pasa el flujo de la belleza), si bien a la teoría filosófica de la emanación de hermosura pueden hallársele antecedentes en la tragedia clásica, como oportunamente señala S. Durups (cf. *L'amore in Grecia*, Roma, 1984, págs. 146 s.). El tema se convertirá en un tópico en la literatura erótica: cf. Jenofonte, *Banquete* IV 21; Jenofonte de Éfeso, I 3, 2; Aquiles Tacio, I 9, 4; Heliodoro, III 7, 5; Máximo de Tiro, XXV 2; Aristéneto, II 7, 7; II 18, 7.

[52] Un tópico: cf. Esquilo, *Agamenón* 742; *Ant. Pal.* XII 101 (Meleagro); *Anacreónticas* XXVI 6-7; Aristéneto, I 1, 3.

[53] Pues como dice Platón, *Eutidemo* 12b (citando un proverbio de las *Ciprias* de Estasino de Chipre), donde hay temor, allí también hay pudor.

dor[54] de verse prisionero. Pasmábale su porte inmejorable y amor le apartó el pudor. Con arrojo abrazaba el descaro que le infundía amor y con un andar reposado se le ponía a la joven de frente.

La espiaba de través, al tiempo que le lanzaba arteras miradas, y con mudos meneos de cabeza trataba de inquietarle el ánimo a la joven. Ella, tan pronto comprendió la dolosa pasión de Leandro, se alegraba de su apostura, mas también con calma posó en él una y otra vez su cautivadora mirada para corresponder a Leandro con secretos meneos de cabeza, y de nuevo la apartaba[55]. Él por dentro exultaba de gozo, porque la muchacha su pasión comprendió y no la rechazó[56].

Así pues, mientras Leandro buscaba una ocasión a escondidas, el Día ya había recogido su luz y declinaba a poniente, y del horizonte surgió Héspero[57], lucero hondamente sombrío. Mas él, nada más ver que las tinieblas de negro atuendo se cernían, con arrojo iba a un palmo detrás de la joven. Y con el ligero roce de sus rosados dedos de lo más hondo dejó escapar un suspiro indecible[58]. Ella en silencio, fingiendo enojo, apartó su rosada mano. Mas él, así reparó

[54] Un motivo amatorio de la poesía helenística, cf. las tribulaciones de Medea en Apolonio de Rodas, III 652 ss.

[55] El intercambio de miradas y los movimientos de cabeza en silencio forman parte del código secreto de señales entre enamorados: cf., por ej., Ovidio, *Amores* I 4, 17 ss.; II 5, 16 ss.; II 7, 5 s. Sobre el lenguaje de los ojos en el flirteo amoroso, cf. también *Ant. Pal.* XII 122, 4 (Meleagro).

[56] Pues toda mujer gusta de tales pruebas de amor, cf. Aquiles Tacio, I 9, 6, y Aristéneto, I 11, 29 s.

[57] El lucero de la tarde aparece ya invocado en el fragmentario poema del Papiro Ryland III 486 (l. 5).

[58] Cf. las enseñanzas en materia erótica de Sátiro a Clitofonte en Aquiles Tacio, II 4, 3.

en los signos de aturdimiento[59] de la joven adorable, se atrevía a tirar de la artística túnica con su mano[60] y hasta las más recónditas estancias del venerable templo la iba metiendo. Y con andar vacilante lo siguió la doncella Hero, como a disgusto[61], y así elevó su voz, mientras amenazaba con palabras de mujer a Leandro:

«Forastero, ¿qué locura es la tuya? ¿Cómo de mí, que soy doncella, tiras, infeliz? ¡Coge otro camino y suelta mi túnica! Ponte a recaudo de la cólera de mis muy ricos padres. No está bien que toques a una sacerdotisa de la diosa Cipris: que llegues al lecho de una doncella es misión imposible».

De tal guisa amenazó, como cumple a las doncellas. Pero Leandro, nada más oír el aguijón de la amenaza de una hembra, reconoció los signos de las doncellas cuando son seducidas. Pues, en efecto, siempre que las mujeres amenazan a los jóvenes, sus amenazas son en sí mismas mensajeras de las confidencias de Cipris. Y con un beso[62] sobre el cuello terso y perfumado de la doncella así repuso, herido por el aguijón de la pasión[63]:

«Cipris querida luego de Cipris, Atenea luego de Atenea[64], pues no te nombro como a las mujeres terrenales, si-

[59] Que no indican sino su pronto asentimiento ante los tanteos del enamorado, cf. Aquiles Tacio, I 10, 4.

[60] Una «táctica erótica» ya recomendada por Ovidio, *Arte de amar* I *605 ss.*

[61] Cf. de nuevo las indicaciones de Clinias en Aquiles Tacio, I 10, 6.

[62] Llamar a la amada por su nombre y besar su cuello son el punto culminante del galanteo, según precisa Sátiro en Aquiles Tacio, II 4, 4. Cf. también Aristéneto, I 12, 20 ss.

[63] Para esta imagen erótica, cf. Apolonio de Rodas, I 1269. El modelo del siguiente discurso de Leandro es el célebre parlamento de Odiseo a Nausícaa en *Odisea* VI 149 ss.

[64] La comparación de una doncella con Afrodita por su belleza y con Atenea por su hacendoso carácter ya es formulada por Aquiles en *Ilíada*

no que a ti con las hijas de Zeus Cronión te comparo[65]. ¡Feliz aquel que te engendró y feliz la madre que te concibió y, el más dichoso, el vientre que te trajo al mundo![66]. ¡Vamos!, oye mis ruegos y siente piedad de esta pasión que me rinde. Como sacerdotisa de Cipris, ocúpate de las obras de Cipris[67]. Ven aquí, celebra los misterios de la diosa[68], sus nupciales preceptos. A una doncella no le cuadra servir a Afrodita; Cipris no encuentra deleite en las doncellas. Y si quieres de los preceptos de amor de la diosa y de sus ritos respetables enterarte, hay boda y lecho. Tú, si amas a Citerea, abraza el dulce precepto de los amores hechiceros, y como tu suplicante[69] acógeme y, si quieres, como el esposo al que Eros para ti dio caza, acertándole con sus flechas,

IX 389 s. Asimismo, hay paralelos en la epigramática sepulcral: cf., por ej., el epigrama funerario núm. 471 en *Epigramas funerarios griegos*, Madrid, Gredos (B.C.G., núm. 163), trad. de M.ª Luisa del Barrio Vega, 1992, págs. 335-36.

[65] Una nueva formulación del motivo amatorio de «la amada como diosa»: cf. ya la comparación de Nausícaa con Ártemis hecha por Odiseo en *Odisea* VI 151 s. La divinización del ser amado por el amante es también un motivo platónico: cf. *Fedro* 251a.

[66] Th. Gelzer (*Mus. Helv.* 24 (1967), 136) anota la concordancia de este *makarismós* o alabanza de la felicidad con un pasaje del *Evangelio* de Lucas (XI 27) y llama la atención sobre la práctica frecuente entre los poetas de la llamada escuela de Gaza de buscar citas coincidentes entre Homero y el *Nuevo Testamento* (cf. también K. Seitz, *Die Schule von Gaza*, Heidelberg, 1892, pág. 51). No obstante, este tipo de *makarismós* cuenta ya con paralelos en la tradición poética grecolatina: cf., por ej., *Odisea* VI 154; Ovidio, *Met.* IV 320 ss. ; Nono, *Dion.* X 196 ss.

[67] Cf. Nono, *Dion.* XLII 371 ss., donde Dioniso emplea una lógica similar con la hermosa Béroe, que lleva sangre de Cipris.

[68] Museo emplea aquí, para aludir al tópico del amor como misterio, el mismo verbo (*mystipoleúein*) que Nono (XXXIII 229, XLVIII 774) e *Himnos órficos* (XLII 6) emplean para aludir a los misterios de Dioniso.

[69] Recuérdese que tanto Odiseo, en *Odisea* VI 193, como Jasón, en Apolonio de Rodas, III 987 s., se presentan ya como suplicantes ante sus respectivas amadas, Nausícaa y Medea.

como en tiempos al audaz Heracles el raudo Hermes, de la vara de oro, llevara ante la ninfa hija de Járdano para que la sirviera[70]. Mas a ti me envió Cipris y no me condujo el sapiente Hermes[71]. No te pasa inadvertida Atalanta, la doncella de Arcadia, la que un día huyó del lecho de Milanión, su enamorado, por cuidar de su virginidad[72]; mas provocó el enojo de Afrodita y al que antes no había amado metióselo bien dentro de su corazón. Haz caso también tú, querida, no le despiertes a Cipris el resentimiento[73]».

Así habló y acabó por seducir la mente remisa de la joven, extraviándole el ánimo con palabras que enamoran. La doncella, taciturna, fijó en tierra la mirada, tratando de esconder el rubor que en su mejilla ponía el pudor[74], y es-

---

[70] La legendaria servidumbre de Heracles a Ónfale es el primer paradigma mítico del que se sirve Leandro para ilustrar el conocido tópico de la «esclavitud del amor» (o *seruitium amoris*). Hermes vendió a Heracles a la reina de Lidia por orden de Zeus (cf. Apolodoro, II 6, 3). Museo se inspiró posiblemente para este parangón mitológico en Aquiles Tacio, II 6, 1 ss. Por otro lado, ya en Ovidio, *Her.* IX 103, se alude a Ónfale con esta misma perífrasis.

[71] Con esta precisión Leandro pretende dejar constancia de su amor sincero: él no ha venido a seducir a Hero con las ingeniosas palabras de un Hermes, pues es la diosa misma del amor quien lo ha enviado.

[72] Con este segundo paradigma mítico Leandro quiere ahora ilustrar cómo la *hýbris* de la amada termina siendo castigada por los dioses del amor. Museo parece seguir aquí la versión arcadia, que ve en el mítico cazador Milanión (o Melanión) un abnegado servidor de Atalanta, la célebre cazadora hija del rey Jasio: cf. Teognis, 1287 ss.; Jenofonte, *Cinegético* I 7; Eurípides, fr. 530 (Nauck).

[73] Para la sorprendente inserción del motivo de la ira de Afrodita en la versión arcadia del mito: cf. M. Rossi, *Prometheus* 8 (1982), 177 ss.

[74] Cf. la similar reacción en Apolonio de Rodas, I 791 (Hipsípila) y III 1021 s. (Jasón y Medea). Cf. también Calímaco, fr. 80, 10 Pf. (Pieria) y Coluto, 305 (Helena). Para las concomitancias de este pasaje de los vv. 160-165 con Aristéneto, I 15 (Carta de Frigio a Pieria), cf. el detallado análisis de K. Kost, págs. 39 ss.

carbaba con sus plantas el suelo y en su vergüenza mil veces sobre sus hombros sujetaba la túnica. Que todas esas acciones son anuncios previos de la seducción[75] y el silencio de una doncella cuando se la está seduciendo es promesa para el lecho. Ya también aceptó el agridulce aguijón de los amores e inflamaba su corazón con dulce fuego la doncella Hero, y ante la belleza del seductor Leandro quedábase estupefacta[76]. Pues bien, mientras tenía la mirada puesta en tierra, durante ese tiempo tampoco Leandro se cansó de mirar con los ojos delirantes de amor el delicado cuello de la joven[77]. Y al fin a Leandro elevó su dulce voz, con el líquido rubor del pudor cayéndole, gota a gota, de su rostro[78]:

«Forastero, con tus palabras a una mismísima roca conmoverías[79]. ¿Quién te adiestró en las sendas de palabras que tanto extravío causan? ¡Ay de mí! ¿Quién te trajo hasta mi patria? Todo lo que has dicho en balde fue: pues ¿de qué manera tú, un vagabundo que ni eres de aquí ni de fiar, te

---

[75] En efecto, las muestras de vergüenza son un claro síntoma del amor, cf. AQUILES TACIO, I 4, 5.

[76] La descripción del proceso de enamoramiento en Hero es harto convencional en cuanto a la imaginería poética: el amor es mezcla de dulzura y amargura ya en SAFO, fr. 130 (L.-P.), o TEOGNIS, 1353 s.; y el motivo se convertirá en un manido tópico en la literatura erótica: cf., en concreto, para el «aguijón agridulce» de Eros, *Anacreónticas* XXVIII 5-8 y, para el «dulce fuego» del amor, *Ant. Pal.* XII 63, 6 (MELEAGRO) y ARISTÉNETO, II 1, 5; II 5, 16-17.

[77] Una variación de AQUILES TACIO, I 5, 3. Cf. también ARISTÉNETO, I 22, 40.

[78] La metáfora está basada en el tópico de que la belleza es líquida: cf. PLATÓN, *Fedro* 251b y 255c. La novedad de Museo estriba en convertir el rubor, tradicionalmente ardiente, en algo acuoso: cf. G. GIANGRANDE, *Journ. Hell. Stud* 89 (1968), 142.

[79] El comienzo del discurso de Hero es muy homérico: cf. las similares palabras de Eumeo a Odiseo en *Odisea* XIV 361 s.

unirías a mí en un amor sin tapujos?[80]. No nos es posible acceder a unas bodas legítimas: que a mis padres no les fue de su agrado[81]. Y si quieres permanecer en mi patria como un forastero del que todos huyen, no te será posible esconder a Afrodita entre tinieblas[82]. Que la lengua de los hombres es amiga del insulto, y obra que en silencio se hace en los cruces de caminos se oye contar[83]. Mas dime, no lo ocultes, tu nombre y tu patria, que el mío no te es desconocido: Hero es el nombre ilustre que tengo y una resonante torre que hasta el cielo sube es mi morada, donde vivo con la sola compañía de una sirvienta[84], frente a la ciudad de Sesto, sobre las riberas de profundas olas, y por vecino tengo el mar por la odiosa voluntad de mis padres. Y a mi vera no hay compañeros de mis años, ni tampoco bailes de juventud[85], sino que sin cesar, de noche y de día, sobre mis oídos brama el estruendo de los vientos de la mar».

---

[80] TH. GELZER (*Mus. Helv.* 24 (1967), 136) cree que Museo está evocando aquí una prohibición canónica de la Iglesia. No obstante, sobre el hecho de unirse en amor a un extranjero, cf. ya las palabras de Penélope acerca de Helena en *Odisea* XXIII 219.

[81] Cf. *Odisea* VI 287 ss. Nausícaa tampoco se unirá a varón alguno contra el parecer de sus padres.

[82] Cf. NONO, *Dion.* XLVIII 763. No obstante, Cipris es por naturaleza amante de las sombras: cf. EURÍPIDES, fr. 524 (Nauck).

[83] P. Voetius, en su edición del poema (1645), puso en relación este pasaje con textos de los Evangelios: MATEO, X 26; MARCOS, IV 22; LUCAS, VIII 17. Con todo, la idea expresada en esta sentencia cuenta con paralelos suficientes en la poesía griega: cf. PÍNDARO, *Pítica* XI 27; SOLÓN, I 27 s. (Adrados); SÓFOCLES, *Ayante* 646 s. ; etc.

[84] En los vv. 31-35, de los cuales los vv. 187-193 son una variación, nada se nos decía acerca de este enigmático personaje, al que sin embargo le vemos cumplir un papel de cierto relieve, aunque con notorias contradicciones, en OVIDIO, *Her.* XVIII 97 ss. y XIX 19 ss.

[85] Un motivo coincidente con *Ant. Pal.* V 297 (AGATÍAS), donde se expresa la muy distinta situación de mujeres y hombres. Ya en OVIDIO, *Her.* XIX 5 ss. Hero habla en términos similares.

Así habló y bajo el velo ocultaba su rosada mejilla[86], que le volvía el recato y sus propias palabras se censuraba. Y Leandro, con la herida del puntiagudo aguijón de la pasión, discurría cómo competir en la erótica prueba[87]. Y es que el astuto Eros al varón que con sus dardos ha domado también de nuevo su herida le ha de sanar[88]; y él mismo, domador de todo, es consejero de los mortales sobre los que señorea, y él también entonces prestó su ayuda al enamorado Leandro[89]. Y al fin, pasado su enfado, pronunció un ocurrente discurso:

«Doncella, por tu amor hasta la mar brava he de atravesar[90], aunque en fuego hierva y sus aguas no se puedan navegar. No temo el duro temporal si es tu lecho mi lugar de arribada, no me asusta el estruendoso bramido de la mar.

---

[86] Como Penélope en *Odisea* I 334, o Béroe en Nono, *Dion.* XLII 351.

[87] Para esta imagen deportiva, cf. Aquiles Tacio, II 4, 4 (Clitofonte es también «atleta del amor»).

[88] Sobre el Eros terapéutico véanse las célebres palabras de Aristófanes en Platón, *Banquete* 189d. Museo parece adaptar a este nuevo contexto el conocido proverbio de «quien ha infligido una herida, él mismo habrá de curarla» (cf. *Paremiógrafos griegos* II 763 L.-Schn.), originariamente referido al oráculo del rey Télefo, que fue herido y sanado por Aquiles. Alusiones a este oráculo son muy frecuentes en textos eróticos: cf., entre otros, Propercio, II 1, 63 s.; Ovidio, *Amores* II 9, 7 s.; Caritón, VI 3, 7.

[89] Cf. un contraste similar en Aristéneto, I 10, 21, que recrea un motivo ya tratado en Calímaco, fr. 67, 1 Pf.: Eros como instructor del enamorado Aconcio. Dentro del género de la *erōtodídaxis* (o «magisterio de amor») es habitual que sea el propio dios del amor quien asuma, amén de jovencitos despiertos y aviesas heteras o alcahuetas, la función de *erōtodidáskalos* (o «maestro en amores»).

[90] Un conocido tópico erótico, usado frecuentemente en sentido hiperbólico: cf., por ej., Plutarco, *Amatorio* 760d; Longo, III 5, 4. También Quéreas hace gala de un similar arrojo en Caritón, III 5, 1. Sin duda, la gran novedad de Leandro estriba en convertir la hipérbole en una realidad.

Mas siempre con la noche, como esposo que se deja llevar por las olas, a nado surcaré el Helesponto de fuertes corrientes[91]: que no lejos, frente a tu ciudad, me queda el alcázar de Abido. Con un solo candil alúmbrame desde tu escarpada torre[92], mi horizonte en la oscuridad, para que lo vea y sea yo bajel de Eros[93], teniendo tu candil por estrella y por él orientándome, no por el Boyero que tarda en ponerse, no por el audaz Orión y el reseco surco del Carro[94], y al dulce puerto de tu patria fronteriza arribe[95]. Pero ponte, amada mía, a resguardo del fuerte soplo de los vientos, no sea que apaguen el candil, que con su luz guía mi vida, y con él a un tiempo yo muera. Y si también tienes un verdadero deseo de enterarte de mi nombre, mi nombre es Leandro, esposo de Hero la de bella diadema[96]».

Así ellos convinieron en unirse en furtivo matrimonio[97] y comprometiéronse a guardar su amor en la noche y el re-

[91] Cf. *Ilíada* II 845 (XII 130). La travesía desde Abido era sin duda la más peligrosa, ya que las corrientes marinas que bajan por el Helesponto hasta la costa asiática son más fuertes: cf. Estrabón, XIII 1, 22.

[92] Cf. Ovidio, *Her.* XVIII 31 s.

[93] Recreación del tópico helenístico de la «travesía del amor» (o *nauigium amoris*): cf. *Ant. Pal.* V 156 (Meleagro); V 161 (Asclepíades); XII 156 (Anónimo). Para la imagen de la nave como símbolo del enamorado: cf., por ej., Propercio, II 14, 29-30; III 24, 15-16. Ovidio, *Her.* XVIII 145 ss., también recurre a esta metáfora náutica del amor: Leandro no requiere artificio alguno, ya que su solo cuerpo le basta.

[94] Según Ovidio, *Her.* XVIII 149 ss., Leandro no se orientará por «astros comunes». En este pasaje astronómico también pueden encontrarse ecos de *Odisea* V 272 s.: el Boyero, Orión y el Carro fueron las estrellas que guiaron a Odiseo en su ruta desde Ogigia al país de los feacios.

[95] Cf. Ovidio, *Her.* XVIII 206 ss.

[96] Epíteto habitual de Afrodita (*Odisea* VIII 267; Hesíodo, *Teog.* 196; *Himno homérico a Afrodita* VI 175, 287), con el que Museo indirectamente alude una vez más al motivo de «la amada como una diosa».

[97] El pacto secreto de amor es un motivo que, procedente de la comedia, fue especialmente desarrollado por la poesía latina: Tibulo, I 5, 7;

cado de unos himeneos en presencia del candil[98]: a tender la luz ella, a cruzar las altas olas él. Y luego de haber apurado las fiestas nocturnas[99] de sus insomnes himeneos, a regañadientes se alejó el uno del otro, a la fuerza, ella a su torre y él, tras ponerle enseñas a la torre[100] para no perderse en la oscura noche, ponía rumbo al ancho pueblo de Abido de hondos cimientos. Y, con la añoranza de las furtivas contiendas de sus nocturnos tratos, mil veces ganas tuvieron de que llegaran las tinieblas de su tálamo servidoras[101].

Ya con su negro ropaje remontó la oscuridad de la noche, reportándoles el sueño a los hombres, mas no al enamorado Leandro[102]: que a orillas de la mar de mucho bra-

---

Propercio, III 20, 15; Ovidio, *Her.* VI 40, *Fastos* III 485, *Arte de amar* II 259.

[98] Cf., para el candil como testigo del juramento de amor, *Ant. Pal.* V 8 (Meleagro).

[99] La noche de amor como «fiesta nocturna» (*pannychis*) es un motivo ya presente en la epigramática: *Ant. Pal.* VI 162 (Meleagro), *Ant. Pal.* V 201 (Anónimo). Su origen quizá esté en la comedia antigua: cf., por ej., Aristófanes, *Nubes* 1069.

[100] «Poner enseñas a una torre» es una expresión náutica: cf. G. Giangrande, *Journ. Hell. Stud.* 89 (1969), 143 s. Su objeto no es otro que hacerla fácilmente reconocible para el navegante. Leandro no está pensando, obviamente, en su viaje de vuelta a Abido, que debía de realizar con las primeras luces de la mañana, sino lógicamente en el siguiente viaje nocturno a Sesto, con la torre de cara (cf., más adelante, el v. 254), y, además, para cuando llegue a la costa y la luz del candil ya no le sea de utilidad: cf., sobre este particular, la oportuna apostilla de M. Brioso, *Habis* 14 (1983), 14 s.

[101] Cf., para este motivo de las tinieblas servidoras del tálamo, Nono, *Dion.* VII 306 s. (del episodio de Sémele).

[102] Para Leandro insomne, cf. Ovidio, *Her.* XVIII 25 ss. El insomnio es un síntoma de amor, según explica Platón (*Fedro* 251e): el alma del amante, al verse presa de la locura, no puede conciliar el sueño de noche. Véanse también las prolijas disquisiciones sobre este síntoma en Aquiles Tacio, I 6, 2-4. El motivo es harto frecuente en contextos eróticos: cf., por

mido aguardaba el recado de unos himeneos que se le hicieran visibles y esperaba el testimonio del candil muy llorado, emisario en la distancia[103] de un lecho furtivo. Y Hero, así vio la ciega oscuridad de la negra noche, lumbre daba al candil. Y con el candil encendido Eros prendió el corazón del impaciente Leandro. Y al tiempo que el candil también él se quemaba[104]. Y junto a la mar, oyendo el zumbante estallido de las enloquecidas olas al romper, se echaba a temblar en un principio, mas luego, recobrado el ánimo, le decía a su espíritu tales palabras de consuelo[105]:

«Duro[106] es Eros y amargo el mar, mas de la mar es el agua y el fuego de Eros me quema las entrañas[107]. Elige el fuego, corazón, que las aguas caudalosas no sean tu temor[108]. He aquí mi ruta hacia el amor: ¿por qué te preocupas de las olas?, ¿no sabes que Cipris es simiente marina y dueña es del mar y de nuestras cuitas?[109]».

---

ejemplo, Apolonio de Rodas, III 744 ss. (Medea), III 1191 ss. (Jasón); Teócrito, II 38 ss. (Simeta); *Ant. Pal.* V 125, 152, 166 (Meleagro).

[103] En el Papiro Ryland III 486 (l. 10) puede restituirse también el adjetivo *teléskopos*, donde quizá hiciera referencia como aquí al candil.

[104] Cf., para esta metáfora ígnea del amor, Ovidio, *Her.* XVIII 85 s. La combustión «sincronizada» de una lámpara y del fuego del amor es un motivo ya atestiguado en la novela y la epigramática: Heliodoro, VII 9, 4; *Ant. Pal.* V 279 (Paulo Silenciario); IX 627 (Mariano).

[105] Este discurso de Leandro está obviamente inspirado en aquellos otros que Odiseo dirige a su corazón en *Odisea* V 355 ss., 407 ss., 464 ss.

[106] *Con este epíteto tradicional también denomina al Amor* Virgilio, *Geórgicas* III 258 (del *exemplum* de Leandro).

[107] Según Ovidio, *Her.* XVIII 89 s., Leandro no siente la frialdad de las aguas marinas debido al amor que en su corazón arde.

[108] Cf. Mosco, II 154.

[109] Para el amante que debe emprender la travesía por mar es un consuelo saberlo: cf. Ovidio, *Her.* XIX 159 s. Sobre Afrodita señora de las aguas, especialmente invocada por aquellos que se hacen a la mar: cf. *Ant. Pal.* V 11 (Anónimo); V 17 (Getúlico); IX 143 (Antípatro); IX 144 (Ánite).

Así dijo y con ambas manos despojó de vestiduras su atractivo cuerpo y las lió a su cabeza[110]. Sobre la costa se incorporó y cuan largo era zambullóse en la mar. Y se afanaba en siempre tener de cara la luz del candil, él que era su remero, su pasajero, su propia nave[111]. Y Hero, con la lumbre en lo alto de la escarpada torre, de allí donde el viento soplaba con una ligera brisa, con su velo una y otra vez al candil abrigo le daba, hasta que Leandro alcanzara, luego de mil fatigas[112], la orilla de Sesto, de su nave acogedora. Y lo subió a su torre. Desde el umbral en silencio se abrazó a su jadeante esposo[113], de cuyos cabellos aún goteaba la espuma de la mar, y lo condujo a lo más profundo de su alcoba, engalanada para una novia. Limpió toda su piel y ungió su cuerpo con aceite que olía a rosas y acabó con el olor a salitre[114]. Y abrazada en el blando lecho a su esposo, que aún jadeaba, pronunció palabras de amor conyugal:

---

[110] A diferencia de Ovidio, *Her.* XVIII 33 y 58, donde Leandro, tras haber dejado la ropa en la arena, emprende desnudo la travesía. Quizá Museo tomó inspiración para este detalle en *Odisea* XIV 348 ss., donde Odiseo relata a Eumeo cómo, tras cubrir su cabeza con los andrajos, se echó a nadar con los remos de sus brazos.

[111] Cf. el estrecho paralelo con Ovidio, *Her.* XVIII 148. Museo también imita aquí a Nono, *Paráfrasis del Evangelio según San Juan* VI 83. No obstante, la imagen de la nave como símbolo del enamorado en la travesía del amor pertenece, como ya se ha anotado, a la rica tradición del *nauigium amoris.*

[112] Sobre Leandro fatigado, cf. Ovidio, *Her.* XVIII 83.

[113] Cf. Ovidio, *Her.* XVIII 103 s., XIX 60 ss., 189 s. Con este pasaje de los vv. 260 y s. tiene también muchas afinidades *Ant. Pal.* IX 362, 7 ss., donde se describe cómo Aretusa recibe a un exhausto Alfeo.

[114] Cf. el recibimiento de Helena a Paris en Coluto, 254 ss. Estos versos se hacen eco de las típicas escenas homéricas de agasajo a un huésped (cf., por ej., *Odisea* III 464 ss.). En concreto, para la acción de quitar el molesto olor a salitre del cuerpo de Leandro, cf. la similar acción de Idotea en *Odisea* IV 445 s.

«Esposo, que tantas penas llevas pasadas[115], como ningún otro esposo ha padecido; esposo, que tantas penas llevas pasadas: más que de sobra has tenido con el agua salada y con el olor a pescado de la mar de ronco fragor. Ven aquí, descansa en mi regazo tus sudores».

Así eran las palabras que ella pronunciara. Y él enseguida le soltó el cinto y sumergiéronse en los preceptos de una sincera[116] Citerea. Hubo boda, pero sin bailes[117]. Hubo lecho, pero sin himnos. A Hera conyugal[118] nadie la ensalzó con su canto, ninguna antorcha dio su nupcial luz al lecho, nadie dio los saltos sin cuento que en la danza se dan, no cantaban el himeneo padre y señora madre[119], sino que el Silencio les arregló la cámara nupcial, extendiéndoles un lecho a tiempo de consumar el matrimonio, y a la novia acicaló la Oscuridad. Y hubo boda sin el cantar de himeneos. La Noche tuvieron aquéllos por casamentera y jamás el Día al

---

[115] Al igual que Odiseo (cf. *Odisea* V 223).

[116] Seguimos la razonable interpretación de G. Giangrande, *Journ. Hell. Stud.* 89 (1969), 144 s. Para el sentido del difícil *aristónoos*, cf. Nono, *Paráfrasis del Evangelio según San Juan* XIX 183 s. Hero resulta convincente (vv. 268-271), porque ella ama de veras a Leandro (v. 267), así que ahora la reacción amorosa del joven es inmediata (v. 272). Aquí, lógicamente, «Citerea» es una metonimia por «amor», como ya lo era «Afrodita» en el v. 182.

[117] Descripciones muy similares a ésta de los vv. 274-281 pueden leerse en *Ant. Pal.* VII 188 (Antonio Talo) u Ovidio, *Met.* VI 428 ss. (las bodas de Progne y Tereo) y *Her.* VI 45 ss. (Carta de Hipsípila a Jasón). Esta descripción, ciertamente atípica, sirve aquí de sugerente preludio al motivo de «la boda trocada en sepelio», un tópico muy frecuentado por la epigramática sepulcral y también presente en los paralelos aducidos: véanse, más adelante, los vv. 307 s.

[118] Hera *Zygía* (o también llamada *Teleía*) es la diosa protectora del matrimonio, cf. Apolonio de Rodas, IV 96; *Ant. Pal.* VII 188, 4 (Antonio Talo).

[119] Un motivo harto frecuente en la epigramática sepulcral, cf. los paralelos aducidos por K. Kost, pág. 278.

esposo Leandro sorprendió en un lecho que bien reconocible le fuera: que nadaba de vuelta al pueblo de la fronteriza Abido, no ahíto de los nocturnos himeneos a los que aún olía. Y Hero, de rozagante manto, a ocultas de sus padres[120] doncella era de día, mujer de noche[121]. Y ambos mil veces tuvieron ganas de hacer retroceder[122] el Día hasta su puesta.

Así ellos, mientras escondían el amor que los rendía, en mutua compañía gozaban de una Citerea clandestina. Mas poco tiempo de vida les quedaba y no por mucho disfrutaron de unos insomnes himeneos que tantas idas y venidas provocaron[123].

Ya con sus hielos echóse encima la estación del invierno, moviendo tempestades[124] que encrespan la mar con sus muchos torbellinos, y los fondos inestables y los húmedos cimientos marinos sin parar sacudían con sus ráfagas los vientos invernales, con el temporal azotando la mar entera,

---

[120] Cf. la unión de Zeus y Hera en *Ilíada* XIV 296. Véase también la imitación de *Ant. Pal.* IX 381, 11 (Anónimo).

[121] Para esta lograda alusión a la «doble vida» de Hero ha podido quizá inspirarse Museo tanto en el célebre tejer diurno y destejer nocturno de Penélope en la *Odisea* como en las parecidas palabras de la pastora Acrotima en [Teócrito] XXVII 65.

[122] Museo recrea aquí el concepto erótico de la *palindromía* (o «recorrido inverso») del Sol, ya tratado por la poesía helenística: cf., por ej., *Ant. Pal.* V 172-173 (Meleagro). Los amantes desean poder invertir el curso del Sol para poder disfrutar de una noche de amor más larga: cf. G. Giangrande, *Quad. Urb. Cult. Class.* 9 (1970), 145 s. Quizá un deseo similar se formulase ya en el Papiro Ryland III 486 (ll. 2-3).

[123] En Jenofonte de Éfeso, I 10, 1-2, también se expresa un contraste similar: la felicidad momentánea en que viven Habrócomes y Antía pronto se verá truncada por el destino.

[124] Descripciones como ésta de tempestades marinas eran un expediente común de la enseñanza retórica (cf., por ej., Teón, *Ejercicios de retórica* 118). Indudablemente, el modelo último de todas ellas se encuentra en Homero y su célebre descripción del temporal marino en *Odisea* V 291 ss.

y la marejada ya acabó anegando una negra barca en la hendida playa[125]. El marinero esquivaba la mar invernal y traicionera, pero a ti, terco Leandro, no te hizo desistir el temor a la mar del invierno[126], y el recado de la torre, que de costumbre era la señal luminosa de los himeneos, te incitaba, cruel y traicionero, a no tomar cuidado de la mar enloquecida. ¡Ah, si la infortunada Hero, recién entrado el invierno, hubiera permanecido lejos de Leandro, sin encender ya la estrella fugaz de sus lechos! Mas la pasión y el destino la urgieron y, hechizada, lumbre daba a la antorcha de las Moiras, que ya no de los Amores.

Noche era; cuando los vientos más fuertemente soplan[127], con sus invernales ráfagas disparando sus venablos[128] a otros vientos, y de consuno se precipitan sobre la rompiente de la mar, en ese preciso momento Leandro, con la esperanza en su habitual esposa, entre terrible estruendo dejábase llevar por la superficie marina. Ya en su rodar una ola daba alcance a otra[129] y fundía con ella sus aguas. Con el éter uníase el mar[130]. Por doquier surgía el clamor de los vientos en combate: contra el Céfiro soplaba el Euro y el Noto contra el Bóreas profería grandes amenazas[131]. Y el bramido de la sonora mar no tenía fin. El doliente Leandro, en medio de los implacables remolinos, mil veces elevó

---

[125] Para el texto de este difícil pasaje, cf. las razonables propuestas de G. Giangrande, *Journ. Hell. Stud.* 89 (1969), 145.

[126] Un contraste similar para realzar la figura del héroe enamorado también es formulado en Caritón, III 5, 1.

[127] Sobre los crueles vientos de la noche, cf. ya *Odisea* XII 286 ss.

[128] Para esta metáfora, cf. Nono, *Dion.* XIII 389 s. y XXXIX 111 s.

[129] Cf. *Ilíada* XI 307.

[130] Esta expresión parece tomada de la *Gigantiada* de Dionisio: cf. fr. 16, 16 Heitsch.

[131] Cf. *Odisea* V 331 s.

su súplica[132] a Afrodita marina y mil veces a Posidón[133] mismo, señor de la mar, ni a Bóreas[134], olvidadizo de su esposa del Ática[135], dejó atrás. Pero nadie le ayudó, que Eros no quiso librarlo de las Moiras. Maltrecho por el violento empuje de las olas, que de todas partes concurrían, dejábase llevar[136], y le fallaba la propulsión de sus pies, y de sus paralizadas manos no podía sacar fuerzas para tomar impulso[137]. Y un copioso caudal de agua por sí mismo le venía a la garganta y tomaba la bebida, que no aprovecha, de la irresistible mar salada[138]. Y el duro viento apagó el candil traicionero[139] y el alma y el amor del muy sufrido Leandro.

Hero increpó[140] con violentas palabras al viento de corazón fiero, pues presagió la suerte de Leandro muerto[141], porque ya se retrasaba. Estaba allí plantada, con los ojos bien despiertos, llevada por el oleaje de sus lúgubres cuitas.

---

[132] La plegaria de Leandro en las aguas es similar a la de Odiseo en *Odisea* V 445 s. Cf. también la súplica de Leandro a las olas en Marcial, *Libro de los espectáculos* XXIX (Shackleton Bailey) y *Epigramas* XIV 181.

[133] En Ovidio, *Her.* XIX 129 ss., es Hero y no Leandro quien suplica a Neptuno.

[134] Cf. la súplica de Leandro a Bóreas en Ovidio, *Her.* XVIII 37 ss.

[135] De Oritía, a la que Bóreas había raptado.

[136] Cf. *Odisea* V 319 s., 327.

[137] A Odiseo también le flaqueron las fuerzas en medio de las aguas, cf. *Odisea* V 406, 416.

[138] Como Ayante en *Odisea* IV 511.

[139] En *Ant. Pal.* VII 666 (Antípatro de Tesalónica) también se denomina «traidor» al candil y «malvado» al viento. Pocos versos antes (v. 304) Museo ha llamado «cruel y traicionero» también a la señal luminosa que proviene de la torre.

[140] Cf. las quejas de Hero en Ovidio, *Her.* XIX 21 ss. En *Ant. Pal.* VII 666, 6 son ambos, Hero y Leandro, los que aún después de haber muerto lanzan sus denuestos contra el malvado viento.

[141] Sobre este presagio de Hero, cf. Ovidio, *Her.* XIX 191 s.; *Ant. Pal.* IX 381, 5 s.

Y llegó la Mañana y Hero no vio a su marido. A todas partes dirigía su mirada sobre la ancha superficie de la mar, por si en parte alguna avistaba, a la deriva, a su esposo, por haberse apagado el candil. Mas cuando, al pie de la torre, vio el cadáver de su esposo que los escollos habían magullado[142], rasgóse el artístico manto sobre sus pechos[143] y con ímpetu de cabeza se arrojó de la escarpada torre. Y Hero encuentra la muerte junto a su marido muerto[144], y hasta en el mismo trance postrero de su mutua compañía gozaron.

---

[142] Ya en Ovidio, *Her.* XVIII 197 s., Leandro, al pensar en su muerte, manifiesta su deseo de que el puerto de Sesto acoja sus náufragos miembros.

[143] La reacción de Hero se asemeja a la de Alción en Ovidio, *Met.* XI 725.

[144] La muerte de Hero nos recuerda en sus pormenores a la de Enone en Licofrón, *Alejandra* 65 ss. También Enone se suicidará arrojándose de lo alto de la muralla sobre el cadáver de Paris, su marido. Sobre el suicidio de Hero por amor, cf. también Virgilio, *Geórgicas* III 263.

ÍNDICE DE NOMBRES

ÍNDICE GENERAL